بيري ساندرز

الضحك

بوصفه تاريخًا هدّامًا

دراسة في النقد الثقافي

«الفخر المفاجئ»

ترجمة: سهيل نجم





بوصفه تاريخاً هداماً

دراسة في «النقد الثقافي»

الضحك

بوصفه تاريخاً هداماً

دراسة في «النقد الثقافي»

بيري ساندرز

ترجمة: سهيل نجم

Sudden Glory

by Barry Sanders

الطبعة الأولى: يناير ـ كانون الثاني، 2020 (1000 نسخة)

بيروت ـ لبنان

This Translation of *Sudden Glory*, is Published by arrangement with
DeFiore & Company Literary Management, Inc.

تمت ترجمة هذا الكتاب بالإتفاق مع ديفور وشركة إدارة الحقوق الفكرية، أميركا/ نيويورك.





لبنان ـ بيروت / الحمرا

تلفون: 345683 1 961+ / 541980 1 961+

بغداد ـ العراق / شارع المتنبي عمارة الكاهجي

تلفون: 9647714440520+ / 9647811005860+

info@daralrafidain.com
daralrafidain@yahoo.com
www.daralrafidain.com
dar alrafidain
Dar.alrafidain
@daralrafidain_1دار الرافدين

ISBN: 978 - 9922 - 623 - 41 - 2

بيري ساندرز



بوصفه تاريخاً هداماً
دراسة في «النقد الثقافي»

«الفخر المفاجئ»

ترجمة:
سهيل نجم



www.daralrafidain.com

الفهرس

شكر وعرفان

لم ينقطع تواصلي الشخصي مع بيري ساندرز منذ التقيته في عام 2009 وحضرت محاضرته القيمة عن الفنان الفريد «ليني بروس». وتعمق هذا التواصل إلى حد بعيد بعد أن شرعت بترجمة كتابه «اختفاء الكائن البشري - أرواح غافلة» وكانت المراسلات التي بيننا تتعلق بمناقشات عن أفكاره وأسئلة كنت أعرضها عليه لتزيدني إجاباتها علماً بما يدور في ذهنه، وقد ظل طوال هذه الفترة متابعاً وداعماً لي حتى صدور الكتاب.

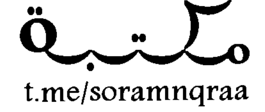
ومن أثر تقديري لمنهجه النقدي والفكري وجمال أسلوبه ورحابة ذهنه المعرفية المتمثلة في سعة اطلاعه على ميادين الفلسفية والعلوم الاجتماعية والنقدية وما تتوفر عليه كتابته من نظرة ثاقبة خاصة في قراءة الوقائع التاريخية والأسطورية فضلاً عن تعمقه في الحفر النقدي الثقافي في النصوص بأشكالها المختلفة الأدبية والفكرية والدينية، دفعني ذلك كله، إلى ترجمة كتابه المهم الآخر، «الضحك ـ بوصفه تاريخاً هداماً». وأثناء الوقت الذي استغرقته في ترجمة هذا الكتاب كان بيري أيضاً كعادته متواصلاً معي ومتعاوناً، لذلك لا بد لي أن أقر له بالشكر والعرفان.

أقر بالشكر والعرفان أيضاً إلى صديقي الناقد والأكاديمي صالح زامل لقراءته الدقيقة لمخطوطة الترجمة العربية ولتعاونه كي تظهر الترجمة بهذه الصورة.

سهيل نجم
بغداد/ 2018

علينا الانتباه أن لا يمر يوم إلا
ونرقص فيه مرة واحدة على الأقل. وحري بنا
أن نصف كل حقيقة بأنها كاذبة إن لم تحتو ولو على ضحكة واحدة

نيتشه، «هكذا تكلم زرادشت»



t.me/soramnqraa

شكر

أية بهجة أن تكون لي محررة لديها حس بالفكاهة! شكراً لك (دياني أورمي) ليدك ولقلبك. شكراً لك (غريس) لأنك حولت تدفقي إلى أفكار. وكان كل من (كالي وأريك) قد استمعا إلى أجزاء من هذا الكتاب بصوت عال، لربما تكون المرة الواحدة تساوي الكثير. لقد عانى ثلاثتهم من استرسالي. شكري الجزيل إلى (بيرت ميرز) لطلبه مني كتابة هذا الكتاب؛ وشكري أيضاً إلى (جوك يونغ) لمساعدته فيما يخص العالم القديم. تقديري إلى موظفي المكتبة في مكتبة هانتنغتون، على الأخص (جنجر رينر)، لسماحهم لي باقتناص حصة كبيرة مما لديهم. ودائماً، إلى (ميريام ألتشولر): شكراً لك لإيمانك.

بيري ساندرز



استهلال

في القرن التاسع عشر، صرح الفيلسوف الروسي أ. آ. هيرزن بالتصريح المؤثر الآتي: «سيكون من الممتع جداً كتابة تاريخ الضحك». ولا أعرف إن كان هيرزن يسخر أم لا، لأن تاريخ الضحك لا يمكن أن يكتب. لا يمكن إلا إعادة بنائه. ومن الممكن بأي حال كتابة تاريخ المواقف تجاه الضحك.

لقد مضى زمن طويل منذ أن اختفت الضحكات في الأثير: لقد تلاشت البينة عليها. فبينما جاءت نظريات الضحك من تلك المواقف عن السلطة، جاءت الضحكات بقوة أشد، ولهذا هي أكثر تهديداً، من أولئك الذين شغلوا أسفل البطن في التاريخ، ومن أولئك الذين بقوا مجهولين تاريخياً مثلما هي ضحكاتهم. أريد أن أمنحهم وأمنح ضحكاتهم الحياة. وعليه أسألكم أن تصغوا تحديداً إلى أولئك الذين لم يجدوا السبيل إلى الكتابة - ليس الفلاحين في كل إسطبل فحسب، بل على الأخص النساء من أية طبقة - اللائي تناغمن مع نبض القلب في الكلام الدارج. أحد ما مثل أفلاطون ينصح في كل مرة بمنع السماح بالضحك لأنه يشوه الأخلاق والكياسة، فلنتخيل أن العشرات من المواطنين العاديين يضحكون لهذه الأسباب لا غيرها. وما إن اشتد حبل القانون حتى وجد بعض من الهزليين النابهين مهرباً، وهم يضحكون طوال طريقهم نحو الحدود. سيثير الهرب مشاكل لقارئ هذا الكتاب، مشاكل يمكنني وصفها جيداً عبر التشبيه.

في «الأمير الصغير»، الكتاب الذي قرأه أجيال من البالغين لأطفالهم، يرسم الراوي رسماً بريئاً ومبهجاً لعضلة أفعى، مشوهة لأنها قد التهمت للتو فيلاً بلقمة واحدة. ويأخذ الأمير الصغير جرعته الأولى من حماقة البالغين على أنه بالغ بعد أن يخطئ البالغ في فهم رسم الأفعى فيراها قبعة. يمنح الرسم درساً بليغاً: لكوننا بالغين متعلمين وواسعي الاطلاع، يمكننا بالنتيجة تعلم رؤية اللامرئي في المرئي، لكن ذلك ممكن فقط عبر تشغيل خيالنا بنشاط كي نمنع أنفسنا من الأحكام والتوقعات السابقة، أي، بالتحول إلى البراءة مرة أخرى وممارسة روح اللعب. وكي يوضح المؤلف، سانت أكزوبري، فكرته في كتاب الأطفال هذا، يعرف أنه يتوجب عليه قلب الأمور واللهو مع قرائه.

وتوفر الرسوم دروساً أُخر. فنحن أولاً نفهم أن قابلية القتل الزلقة في المجتمع تهدد في أن تبتلع بقضمة واحدة الكرم والرزانة اللتين تقفان في طريقها ـ مهما كان حجمهما. وتاريخياً، على الرغم من أن الذين في مركز السلطة قد التهموا الذين على هامش المجتمع، فلو نظرت بدقة لتمكنت من تحديد قسماتهم المتميزة. ولو أصغيت جيداً لتمكنت من سماع تآمرهم ومكرهم ـ ثمة قهقهة خفيضة لكنها بهيجة تماماً تحت سطح تاريخ الأرض. تلك القهقهة التيلورية التي تنطلق من تحت الأرض التي هي ـ «موسيقى عنيفة» كما يسميها ف. ب. تومبسن، يطلقها الفلاحون، والتي هي من ذلك النوع الذي يهدد بقلب عالم القرون الوسطى على رأسه بجعل الصبيان مطارنة وتسليم النساء الصولجان ليصبحن قادة المقاطعة. ليس من الغريب قراءة التاريخ بهذه الطريقة المنحرفة. يكتب رولان بارت في وصف جميل لإيروتيكا القراءة في كتابه «لذة النص»: «ينتج (النص)،

في داخلي، أفضل لذة إن تمكن من أن يجعل نفسه يُسمع بأسلوب غير مباشر؛ لو أنني، وأنا أقرأه، يسحبني غالباً لأتطلع إلى الإصغاء لشيء آخر».

ويعرض روي تشابمان أندروز في كتاب غريب عنوانه «كل شيء عن الوحوش الغريبة في الماضي» الوصف الآتي لحيوان ضخم من اللبائن صوفي wooly mammoth، يتناغم مع معنى هذه الدراسة عن الضحك: «جاءت كلمة ماموث من كلمة للتتار هي mama التي تعني (الأرض)…. ومن هنا اعتقد بعض الناس خطأً أن الوحش الكبير عاش دائماً تحت الأرض، متخذا له جحراً كأنه خلد كبير. وكانوا على يقين أنه انقرض ما إن خرج إلى الأرض وتنفس الهواء». أريد أن أظهر هذه الماما المتصوفة الضخمة، بعد كل هذه القرون، وأغريها للخروج وأدعها تتنفس الهواء النقي. أنا على قناعة أنها لن تموت وهي تتعرض لنور ضياء النهار. سأود سماعها تتكلم بصوت عالٍ والهواء ينعش رئتيها. وبمساعدة هواء أنقى، أحب سماعها تضحك بقهقهة عالية. العقبة الكأداء هي كيفية القراءة، أو ما هو أكثر دقة، كيفية الإصغاء. وأين نجد ذلك الهواء الأشد نقاءً؟ وفي ظني أن الجواب يكمن في منح الجُمل الاستقبال الملائم، وفي تبني الموقف الصحيح ـ الميل نحو أي كلمة. علينا أن ندعو الكلمات، بكل ما فيها من رثاثة معجمية، إلى غرفنا البالغة الخصوصية. ولا بد لنا من أن نكون كرماء ورحبي الصدور ونضيّفها جميعاً. لقد أزيح القارئ المعاصر حتى الآن عن موضوعنا، في كل من المزاج والوقت، فنحن نتلعثم من أجل المعنى. ويتوجب علينا استعارة كلمات أجنبية إلى أرضنا ونسعى لجعلها ذات معنى لنا. علينا القراءة بوصفنا مترجمين. وكما يقول جورج شتينر بحصافة، «المترجم البارع يمكن تعريفه بأنه المضيف المثالي». وهذا هو

بالضبط التعريف غير المادي للمضيف الذي أتوجه نحوه - حالة العقل وهو راغب في الترفيه عن أعنف الأفكار وأشدها جموحاً.

بين آونة وأخرى سيوقف هذا الكتاب سرده ويتحول إلى تعليل أصل الكلمة etymology. وأرى هذه اللحظات بكونها أوقات الضيافة المجردة، حين تسترخي القصة قليلاً لتتنفس. أريد التوصل إلى كل كلمة، تحديداً فيما يخص المصطلحات الفنية للدعابة والضحك، كأنها غريب يسرني اللقاء به: ما اسمك؟ (ربما الاسم قبل الزواج) ومن أين أنت؟ وما الذي رأيته؟ ومن كان معلمك؟ ومن هم رفاقك باللعب؟ ووالديك؟ أدعو كل كلمة لخلع ما يغلفها من الخارج وتتراخى قليلاً، فليس إلا بالمتعة، وقدر طيب من الحديث الحسن - والحديث مباشرة إلى أشباح التاريخ يمكننا أن نتأمل في موضوع مراوغ جداً مثل موضوع الضحك.

في بعض القطع من الكهرمان التي وجدت تحت الماء، ثمة فقاعات صغيرة من الهواء حصرت لمئات ومئات من السنين ثم تحررت فجأة. لطالما تساءلت عن رائحة فقاعات الهواء تلك. أي تأثير سيكون لها على ما نتنفسه؟ هل يمكن للفرد أن يشعر، دعنا نقول، بروح النهضة في ذرة واحدة من (الأوكسجينO_2)؟ وكما هو الحال في الكهرمان، تضم الكلمات معان دفنت لعصور؛ ونحن نأتزر بها بلا مبالاة، مثل الكثير من البهرجة، غير واعين إلى الحقيقة الكامنة في جوهرها. نحن نستعملها من دون أن نختبر وزنها الحقيقي. إن تفكيك كل كلمة وتحرير المعاني العريقة يشبه تنفس هواء قديم أو الإصغاء إلى موسيقى قديمة. المحاولة للوصول إلى حتى الفهم التقريبي للماضي يعني فهم القراءة بأسلوب جديد، وهو ما أصطلح عليه القراءة «بثقل» ponderously بالاشتقاق من الأصل اللاتيني الغني

pendere الذي يعني «التعلق»، مثل ثريا، «تعليق ما هو متدل»، و«الحمل الوزن». أن تقرأ بثقل هو أن تعامل أي نص بوقار ـ بالتناغم مع وزنه»، لكن من دون الشعور باللعب والاهتمام بالزينة. وبوصفنا مؤرخين فنحن نتعلق أمام الحدث وتتعلق الحقيقة أمام أعيننا، مثل جوهرة ثمينة. نتعلق مؤجلين لأطول وقت، في انتظار قرارنا: هل نشتريها أم لا؟

بعض المؤرخين الجدد ـ (أو المحللين) مثل مارك بلوش وفرناند برودل، وفيليب أريس وروي لودر ـ يشبهون علماء الآثار في حفرهم المتواصل للكشف عن صوت الفلاح. لقد طهروا دوائر السجلات العامة، وغربلوا السجلات المحتجزة للفقراء والمعدمين وقرأوا كل صفحة من الشهادات بحثاً عن «العقلية» الشعبية. لكن منازل الكلمات ـ كالمعاجم ـ تحتوي على شهادات مذهلة، ذلك لأن الفلاحين قد حُكم عليهم «هناك»، في كل كلمة. وبقليل من الإقناع تتخلى كل كلمة تدريجياً عن تاريخها. وبفتح أغطيتها يدخل المؤرخ في المعجم ليجده ميداناً مهولاً للخيال.

لست معنياً بالكوميديا ـ وعوالم الكوميديا القديمة والجديدة، ونسخ دانتي الإلهية أو رومانسيات شكسبير. لقد درست تلك الأجناس ليس من النقاد الأدبيين فحسب بل من الأنثروبولوجيين وعلماء الفلكلور وعلماء النفس والمؤرخين والمنظرين السياسيين وكان ذلك شيئاً رائعاً. أريد جلب الانتباه تحديداً إلى الضحك، وما يدفع إليه بأسلوب مقنع وممتع ورفيع الثقافة: النكات. لكي نحصل على قصة الضحك المروي، يطوف هذا الكتاب على نحوٍ واسع، كما هو حال The Great Wooly نفسه، من أرض كنعان إلى بلاد الإغريق وروما، حول أوربا والتريث عند إنكلترا في 25 تشرين الأول/ أكتوبر 1400، يوم وفاة تشوسر، الذي حفر على صخرة عند

قبر الشاعر في كنيسة ويستمنستر. ولفهم شاف لتأثير تشوسر العميق على تاريخ الضحك، وتتعلق فصول الختام بالضغوط السياسية الساحقة ضد الضحك في عصر النهضة وما نتج عنها من تجريم الضاحكين في عصر التنوير. في الفصل الآتي وحتى الفصل الأخير أتحرى عن الضحك الشنيع والغريب، وأنتهي بوصف شخصي للمهرج الذي غير على نحو جذري الكوميديا المعاصرة - إنه ليني بروس.

على القارئ أن يكون حارساً متيقظاً في أي موضوع تاريخي آخر، يتوجب، ولا يخطئ في التعريفات المعاصرة إزاء تلك التاريخية. ويصيب هذا الحقيقة حتى في نشاط يبدو واضحاً جلياً مثل «القراءة». لكن على سبيل المثال عندما يستعمل شارلمان عبارة «لقد قرأت»، فهو يعني غالباً أن المطران آلكوين، مرشده الروحي، قد تلى عليه ذلك بصوت عالٍ. وعلى أي حال، فلا خطأ في صوت الضحك الصادر من القلب مهما كانت آثاره؛ ولا أحد يمكنه أن يضحك بدلاً منك. يشير علينا المؤرخ كيث توماس أن «علينا متابعة القراءة حتى نتمكن من سماع الناس لا يتحدثون فقط بل يضحكون».

الفخر المفاجئ

مقدمة

1

في البدء كان الضحك. هكذا تبدى العالم، طبقاً إلى لوح من البردي لخيميائي مصري يعود تاريخه إلى ما يقارب القرن الثالث قبل الميلاد. لم يتفوه الرب بكلمة واحدة، ولا حتى بمقطع واحد، في عمل الخلق. جاءت الكلمات والجمل عند الخالق المصري بعد وقت متأخر جداً. فجملة «ليكن العالم» لها سلطة كبيرة. فالإله المصري الأول يعرف شيئاً آخر، أكثر حيوية ورسوخاً في الخلق. إنه يواجه الفوضى ويضحك منها، مطلقاً عالماً من البهجة والفرح في الضياء: «عندما ضحك الرب، ولد سبعة آلهة كي يحكموا العالم... وعندما انفجر ضاحكاً كان الضياء. وعندما انفجر ضاحكاً ثانية تفجرت المياه؛ وعند سابع ضحكة ولدت الروح».[1] ومقارنة بهذا الإله المتفجر ضحكاً، نجد الأفعى، وفحيح الأفعى الحسودة، يبدو مثل إطار سيارة قديم يطلق الهواء الذي بداخله. ثمة نظريتان مختلفتان في خلق الكون، نوعان مختلفان من الهواء. ما إن ضحك المصري القديم، حتى نقّى هو (أو هي) الهواء عفوياً، وأعاد ببهجة خلق العالم من جديد.

---

(1) Quoted in Theodore Hopfner, Chriechisch - agyptischer Offenbarungszauber, Studien zur Palaeographic und papyruskunde, no.21 (Leipzig, 1972), p. 618.

رأى اليهود والمسيحيون نَفس الرب على أنه مقدس، لكن الهواء ساكن حوله بجلال. يكاد المرء لا يسمع ضحكاً. في التراث اليهودي، ينفخ الرب في حفنة من التراب ليخلق آدم بكامل روحه. (واسم آدم في العبرية، Adamah، التي تعني «الأرض». هل بدأ رب اليهود الرزن بطريقة أكثر لعباً، ربما من خلال خلق آدم الضاحك، تلك الحفنة من الطين؟) بعد أن عصى آدم الرب ليتذوق من الفاكهة المحرمة، انتقم الرب من آدم، بنقطة الضعف: التي هي النَفَس القصير. استعاد اليهود نَفَسهم **ruach** في نهاية أيامهم بأن الرب أراد ذلك، عائدين إليه. يحدد النفَس مجيئنا وذهابنا؛ فنحن نأتي بشهيق ونغادر بزفير. باستعادة هذه الهبة، تعود دورة الحياة باستمرار، مؤكدة أن الرب، بحكمته اللامحدودة، ستكون له دائماً الضحكة الأخيرة.[1]

يشترك المسيحيون بنسختهم من هذه الدائرة الهوائية. فتصل الأبراج في القرون الوسطى شاهقة في السماء لتكون القنوات التي يملأ فيها الرب كل كاتدرائية بالنفس الإلهي - كإلهام مقدس. ويحافظ الكهنة على دورية ذلك الشيء الثمين عبر نفخ ذلك الهواء النادر في أفواه الرهبان الجدد أثناء القداس، فيما يسمى بالقبلة التآمرية. من دون المشاركة في هذا المؤامرة الكهنوتية - con _ spiratio «التنفس معا» - سيتحتم على المسيحيين العيش خارج أيامهم أبداً بلا روح، ولا يعرفون أبداً طعم الأبدية.

إن التنفس هو معجزة الحياة الأولى. والنفس يدور في الجسم، حاملاً

---

(1) في ثقافات معينة، كما لدى سكان جزر تروبياند، لابد أن تكون هذه الهبة متحركة دائمًا؛ ولابد لها من المرور. إن الهبة المطلقة التي يمكننا تمريرها، هي بالطبع، الحياة نفسها - عبر الذرية - كما تم «تمريرنا». ربما يشير «التمرير» إلى الرب كحال الواهب الهندي، الذي يطلب أن نعيد إليه هبته لنا.

أسماء عديدة - prahna, spiritus, ruach, pneuma, anima - لكن مهما كان اسمه، دائماً ما يعد على أنه المادة المقدسة.

إن الحضارة بأكملها تنهض من هذا الهواء الخفيف، كل مخلوق صار ممكناً عبر هذا الغاز اللامرئي البالغ الشفافية الذي يملأ رئاتنا. وبالطبع، من دون الهواء، من الاستحالة أن يكون هنالك ضحك. وبناء على ذلك، يتطلب تاريخ الضحك التحقيق بأعلى مستوى من التجريد والأثيرية، كما يتطلب هذا الكتاب تتبع العنصر الأكثر غزارة غير الملموس وغير المرئي في الكون - ألا وهو الهواء. فضلاً عن ذلك فإن المشكلة مركبة، لأن هواء الضحك من نمط خاص.

يعلم أغلبنا عن هذه المادة الغازية منذ دراستنا لدرس الكيمياء في الثانوية. وكما هو الحال مع كل عنصر آخر، قبض العلم على الهواء الذي نتنفسه ووضعه في خانة على المخطط الدائري، وشحنه بوزن ذري دقيق. وأعيد إلى رمز كيمياوي، هو O2 الذي سمي بالأوكسجين، «الحمضي». حين تتحلل المادة العضوية، تتحرر جزيئات الأوكسجين، لكأنها روح النبات أو الحيوان قد انطلقت فجأة من قيدها، وتحررت مرة أخرى لتطفو في الفضاء.

بيد أن الضحك أكثر سمواً بتصنيفه على أنه يترافق مع الهواء العادي الذي يملأ رئاتنا ويخرج منها. في تاريخ الضحك، لا يشكل التنفس المعجزة الأساس للحياة، فالتنفس شيء أولي للمضخة.[1] وتورد الوثائق الفلسفية

(1) إن عبارة «طالما عشت وتنفست» محيرة. فهي تلمح إلى نوعين من التنفس، وكأن العيش والتنفس حدثان منفصلان. وأحد السبل في جعل ذلك المصطلح الغريب له معنى هو في قراءته خلاف تاريخ الضحك، حيث العيش والتنفس يشيران بالفعل إلى فعلين منفصلين.

المبكرة في الغرب، قبل ثلاثمائة أو أربعمائة سنة قبل الميلاد، استنشاقاً آخر للهواء أكثر حيوية وهو الذي يستمتع به كل رضيع بعد الولادة. هذا النوع الآخر من الهواء يبدو أكثر شبهاً بهواء الخالق المصري القديم.

تملص هذا الهواء من قبضة العلم. فهو لا يسلك سلوك الأوكسجين. ومن الصعب وضعه في تعريف منفرد، وهو زلق فلا يمكن إرجاعه إلى رمز كيمياوي إلا أنه يتمثل في العلاقة نفسها مع O2 مثلما يتمثل الماء بالعلاقة مع H2O. وهو لا يمكن أن يُنقى أو يُصفى أو يكيف أو حتى يفسد. تنتقل الملائكة والساحرات عبره؛ وتعكس الهالات أشعتها فيه؛ وتعكس النسائم توهجاً غريباً من خلاله. وبينما يظهر هذا الهواء معادلاً لـ «نفَس الرب»، في اليونان وروما القديمتين فهو يقوم بشيء مختلف جذرياً عن تسريع الحياة، أو حتى دعم الحياة. إن هذا الهواء ينفخ الروح في الحياة. إنه هبة من آلهة الأولمب، وقد حفز الفلاسفة الأغريق، مثل أرسطو لخلق فئة جديدة يمكن فيها التميز عن باقي الحيوانات. وما هو أكثر من ذلك، فإن هذا الهواء قد ميز بين الوجود الإنساني وبين أن يكون الإنسان كياناً، لأن هذا الهواء تحديداً هو الذي نشّط روح الشخص.[1]

(1) مرة أخرى يمكننا التساؤل، هل أفعم الرب الإنسان بنفَسين. ليس ثمة من شاهد على أن التكوين أشار إلى آدم الضاحك. هل هذا دليل آخر على الطبيعة الرزنة للرب؟ من يدري؟ لكنه من المؤكد أسهم بأزمة آدم: لقد فقد خيار تجنب دعوة حواء. لربما كان الضحك قد زوده بالطريقة المتكاملة غير اللفظية للتخلص من الفخ. إن خلق الحياة من ضلع ربما ينظر إليه استعارياً بإرجاع الخلق إلى الضحك: الخلق الناتج من مداعبة كونية. ومما يثير الانتباه إلى حد كاف، أن الأضلاع تحمي منطقة الصدر، محل التدوير والتنفس. إن التنفس يتركز تحت الأضلاع.

2

خلال الوقت وعبر ثقافات متنوعة، يؤشر الأطفال مجيئهم إلى الحياة بالصراخ. بيد أن العالم القديم يعلن عن الطفل أيضاً بأن لديه نفَس آخر يظهر بوضوح بأروع السبل: ذلك هو الضحك. إن هواء الضحك، هذا الأكثر دفئاً وإثارة، يحوّل وعلى نحو إعجازي كل طفل من البشر إلى كائن بشري بوساطة الهواء الذي يمكنه من الضحك. فبعد كل ذلك، ما الذي يعنيه الشخص person (في اللاتينية per ـ sonare) غير «من خلال الصوت»؟ ما الذي يمكن أن يكون أكثر ثباتاً مع الحياة غير صوت الضحك؟ فعبر الضحك تصبح الروح مفعمة بالحياة. وبسبب ذلك يصبح فعل الضحك البسيط مفعما بالدلالة، لأنه يشير، في العالم القديم، إلى بداية الرحلة الروحية للشخص. وبالاختلاف عن النفَس اليهودي ـ المسيحي، فإن هواء الضحك هو هبة من الآلهة تؤشر الطريق الناجح الذي يمر عبر هذا العالم إلى العالم الآخر. على سبيل المثال في أدب التأليه ـ الأدب الذي يصف تحرر الشخص من الوجود الأرضي ـ حين تنتهي حياة الشخص، تصعد الروح، وتطفو عالياً بوساطة هواء الضحك. وعند الوصول إلى الطبقة العليا التاسعة أو الثامنة ـ التي هي المكان التقليدي لاستراحة الروح، بلدها ـ تلتفت الروح إلى الأرض وتعيد تنظيم كربها الأرضي في منظور ملائم، بضحكة عارفة غير مجسدة. وتحديداً، يضحك المسافر من اضطجاع

جثته، المثير للشفقة، بعيداً جداً، يشير الضحك إلى اكتساب حرية جديدة. ولهذا فإن ترويلوس بطل تشوسر يموت بعد حب مؤلم وطويل الأمد، «ارتقى شبحه الخفيف بسعادة كاملة إلى عمق الطبقة الثامنة/ وهبط من هناك سريعاً ليذيب ثلج هذه البقعة من الأرض التي تعانق البحر/ وصار يزدري هذا العالم البائس كلياً ويتعالى عليه، مقدراً البهجة الجلية التي في السماء» (Troilus and Criseyde, 5, 11, 1808 - 17).

يؤكد سيسرو إن تكن الروح متكونة من النار أو الهواء ـ فكلاهما يتوافقان بثقة مع الفكاهة ـ ورغم ذاك فإن جوهر الروح إلهي ويرغب في العودة إلى البيت السماوي، إلى «هناءة اللعب» حالما تكون ممكنة. هناك، يكون الاستقرار في نوع غريب من الهواء طالما جرى التوق إليه: «لا سرعة تباري سرعة الروح. إن تخلصت من [الموت]... يكون من الضرورة بمكان اختراق هواء الغلاف الجوي كله الذي تجتمع فيه الغيوم والزوابع والرياح معا... وحين تعبر الروح هذا السبيل وتصل وتتعرف إلى مادة تشبهها، تتوقف بين النيران التي شكلت الهواء المتخلخل وصنعت وهجاً من الشمس وكفت عن الارتقاء إلى الأعلى» (De oratore 2). ويمكن أن تُقرأ «غيوم شيسرو وزوابعه ورياحه» على أنها بيئة التراب الأرضي، التي تنتج نوعاً واحداً من الضحك. إلا أن «الهواء المتخلخل وصناعة الوهج من الشمس»، ما يمكن أن يسمى السكينة الروحية، تنتج ضحكاً أكثر إرضاءً ـ ضحكة أولمبية. لو أن تاريخ الوجود المادي يمكن أن يوصف على أنه رحلة من الرماد إلى الرماد، أو من التراب إلى التراب، فإن الروح تطوف من الهواء إلى الهواء، أو من النار إلى النار.

تأتي الضحكة الأولى للرضيع مبكرة: وتشير المصادر إلى اليوم الرابع

أو اليوم الأربعين الذي يتبع الولادة. وهذا اليوم تحديداً له أهمية قصوى، لأن تلك اللحظة تلهم حياة الوليد إلى الأبد. وعند أرسطو، تفصل هذه اللحظة بين البشر والحيوانات جذرياً حتى إنه استعمل قوله هذا في تعريف ماهية الإنسان بأنه «المخلوق الضاحك». «من بين مملكة الحيوان كلها، يملك البشر وحدهم خاصية الضحك. وأخيراً ثمة مميزات قليلة تميزنا عن الحيوانات الأخرى، ما عدا اللغة والضحك. ولدى الإنسان القديم، على أي حال، ليس غير الضحك يجعل الإنسان متفرداً وله حياة روحية. إن هذا الهواء المضحك، وليس مجرد التنفس، هو الذي يترك أثراً سرمدياً لا يمكن محوه.[1] في بداية ما يمكن أن نود أن نسميه الحضارة «الغربية» لا يطلب البشر الشفاعة الإلهية. إنهم يضحكون سراً من الوجود. وعند نهاية يومهم يضحكون سراً من السماء. أية ثقة مبهجة بالنفس!

على أي حال، علينا أن لا ننسى، أن هبة الضحك هذه تهبط من الآلهة، الذين يضحكون من القلب ويتمتعون بذلك بشدة حتى إنهم منحوا بركاتهم إلى البشر الفانين الذين من تحتهم والذين يكدحون هناك. (حتى في العهد القديم، فإن الضحك المرح من الممكن أن يمنح إلى الشعب العبري فقط

---

(1) تفترض طائفة الحسيدية اليهودية في دليل بيلاروسي يعود إلى القرن الثامن عشر حضور روحين في كل شخص، كل منهما مفعم بالحيوية، يميل المرء إلى الاستنتاج، أن بوساطة نفَسين منفصلين: «هناك (الروح الحيوانية) التي تستمر منها كل ما يسمى بـ (الطبيعة البشرية)؛ أما الأخرى، فهي (الروح الإلهية) الموجودة قبل أن تدخل الجسم، وتنقذه بعد الموت وتمكن البشر من التسامي على ما هو (طبيعي) راغبة في أن تكون في خدمة الرب». اقرأ إزاء خلفية الضحك والفكاهة risibility، استخدام الفعل rise (يصعد) وهو يحمل معنى إضافياً. انظر: Adin Steinsaltz, The Long Shorter Way: Discourses on Chasidic Thought (Northvale, N. J.: Jason Aronson, 1988), p.5. كذلك تفترض طائفة الكابالاه وجود روحين لدى كل يهودي.

على أنه هبة نادرة من يهوه). أما أولئك الآلهة الإغريقيون فهم فوضويون. فهم يضحكون غالباً وبسخرية حتى إن الكثير من الباحثين الكلاسيكيين عبروا عن صدمتهم من سلوكهم. فقد وجد س. م. بورا أنه يتوجب عليه مكرهاً إنشاء نظرية تفسر ذلك. وحجته أن ضحكهم «ليس من الشك بل من الإيمان وهو ضحك واثق من نفسه حتى أنه لا يخشى من السخرية مما يؤمن به».[1]

يمكن للـ (ها ها ها) أن تقرب على نحو خفيف ما يدور بخلد الآلهة. لسبب وحيد هو أن الـ (ها هاها) تثبت الزفير. وفي الحقيقة، يكون الضحك قريباً إلى سلسلة من (الهاهات) ـ نَفَس الهواء السريع، أو كما يفضل من يمارسون اليوغا تسميته بنفَس النار السريع. عندما نقول عن كاتب بأنه (أو إنها) قد وجد صوته (أو صوتها)، فنحن نشير إلى نوع عاديّ من النفَس ـ أو التنفس. لكننا حين نقول إن القصيدة تعمل عمل السحر، فنحن نشير إلى شيء إلهي ومتوقد؛ نحن نهدف إلى معرفة أن الشاعر قد عثر على ريح ثانية غير عادية؛ وأن الشاعر قد استولت عليه الحماسة ـ فقد أضحى «مُلك الرب» ـ وأن القصيدة تتفجر عبر القوة اللاعبة للضحك، ناشراً البهجة وملهما الجميع ممن على مدى السمع.

---

(1)يقول بورا في «التجربة الإغريقية»، إن الآلهة لا يخشون من أن يناقضوا أنفسهم ومن أن يقعوا في التطابق الأحمق الذي يتعلق بالمعتقدات للحياة العزيزة. ولكونهم في أوكارهم على جبل أثينا، يمكنهم رؤية أشياء لا حدود لها، ويشاهدوا الترابطات بأكملها. عبر هذا المنظور، يمكنهم التقاط التشابهات بين أغلب ما تبدو على أنها أشياء مختلفة. إن الضحك مثل الاستعارة، يكسر التصنيفات ويسمح بتدفق سهل بين الأفكار والأشياء. أما فيلسوف القرن التاسع عشر جان بول رختر، فيصيغ الأمر بشعرية أكثر في كتابه «العصر الذهبي للفن المسيحي الكلاسيكي فيقول: «المزاح راهب متخف يزوج كل اثنين».

3

لأن الضحك أساس وشامل واستجابة مفيدة فمن الصعب إدراك أن أية مجموعة من الناس، في أي مكان وزمان، لا تضحك. ونحن عادة ما نتحدث عن شخص له «حس الدعابة»، ونقر كم أن الضحك شيء أساس، ولا بد من ضمه الى الحواس الخمس التقليدية. ويرى أنثروبولوجي آخر من القرن التاسع عشر هو ب. ف. هارتهورن شيئا آخر. ففي مقال ظهر في آذار 1876 في مجلة Fortnightly يصف فيه مجموعة Weddas، من السكان الأصليين في سيلان، ويستنتج فيه هذه الخلاصة المدوية: «كل إثارة للضحك عندهم لا طائل منها. وعندما يطرح السؤال فيما إذا كانوا يضحكون، يجيء جوابهم «كلا، ما الذي يدفعنا للضحك؟»

وفي الحال يشم القارئ رائحة فأر. لا بد أن هؤلاء «الويدائيين» يخادعون في أوساطهم ذلك الأكاديمي الغريب، ويسخرون منه عملياً، ذلك لأن استنتاجه يبدو من الواضح ساذجاً. ربما رفضوا ببساطة أن يضحكوا عندما قابلهم؛ وعندما غادر الجزيرة، راحوا يضحكون بمرح من إزاحة الصوف الذي على عينيه قصيرتي النظر. ربما كان الضحك أمراً شخصياً عندهم، ومحرماً أمام الغرباء. شيء ما من المؤكد أنه سيوضح ردهم الباهت، فبينما من السهل إدراك الشعب الجاد والحاد الملامح، كان من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، أن نتخيل أية جماعة تتفادى الضحك. من المؤكد أن

أي أحد يضحك على شيء ما، ذلك لأن الضحك، كما رأى أرسطو، هو ما يميز الفعالية البشرية.

واختبار هذا الاعتقاد إزاء البنى التاريخية هو إنسان نياندرتال. فما الذي كان يضحك الإنسان القديم؟ من الواضح أنهم لم يكونوا يحكون نكاتاً عن زوجة الأب أو نكاتاً قصيرة، لكن يمكننا أن نتخيل بسهولة أن مخلوقات ما قبل التاريخ كانوا يضحكون من أخطاء الآخرين منهم. إن ساكن الكهوف، على أبعد احتمال، كان يتعثر برقعة جلد حيوان الماستودون **mastodon** شبيه الفيل، مطلقاً ضحكة مجلجلة تنتشر في القبيلة بأكملها. وفيما بعد، ما إن يمر النياندرتال الأخرق بآخرين من القبيلة، حتى يعودون للضحك، متذكرين بأنه الذي انزلق على الجلد.[1]

وأغلب الضحك يتفجر من المثال نفسه الذي ينطبق على حال نياندرتال: فما هو غير متوقع، أو هو مفاجأة لحظوية، يفرحنا لأسباب عديدة بتحفيز من انزلاق الجسم، أو اللسان[2]. فأولًا، يفاجئنا الشخص الذي يتعثر **stuble** أو يتلعثم **stutter** بإعادة تمثيل ما هو دنيوي بطريقة جديدة تماماً. يسمح لنا المتعثر برؤية قواعد المشي، مثلما يسمح لنا

---

(1) لاحظ الأنثروبولوجي راندال وايت وهو يعلق على معرض فن العصر الجليدي في متحف التاريخ الطبيعي في نيويورك: «أن الناس في ذلك العصر كان لهم حس الدعابة. فثمة نقش هنا لثور خلف شاخص لرجل منحن يوشك أن يؤتى من الخلف» Gayle Young, «Ice Age Cro ـ Magnon Men Finaly Gets Some Respect,», Los Angelos Times, Novemer 23, 1986, pt.2..

(2) إنه أمر مستحيل عملياً، على سبيل المثال، أن يدغدغ المرء نفسه - أو يداعب نفسه - ذلك لأن الضحك من الدغدغة لا بد أن يكون مفاجئاً. ومهما كان متستراً أو سريعاً، لا يمكن للمرء أن يفاجئ نفسه.

المتلعثم بسماع قواعد الكلام. بمعنى ما، كلاهما يستعيدان ما أخذناه على أنه مسلّم به في الحياة اليومية.[1]

يقطع المتعثر مجرى حركة الحياة اليومية بقطع مفاجئ. ويجعلنا (أو تجعلنا) في لحظة، نشهد بالحقيقة عن فعل بسيط مثل المشي ـ فنقع ونمسك أنفسنا في كل خطوة نقوم بها. يصف الفيلسوف هنري بيرجسون هذا القطع في استمرارية حركتنا بأنه «عدم مرونة ميكانيكية حيث يتوقع المرء أن يجد يقظة في التكيف والمرونة الحية للكائن البشري».[2] تستند نظرية بيرجسون إلى الإيمان بأننا نتوقع تدفقاً مستمراً من الحركات الرشيقة من الناس ـ خصوصاً في حركات المشي ولذلك حين يتعثر الشخص، أو يتلكأ أو حتى يسقط، فنحن نضحك من «عدم مرونته» المفاجئة ـ ومن عدم القدرة على الإيفاء بالوعد من الرشاقة الحالية وحتى الذاتية. كم يبدو الشخص في حالة غريبة، وكم يبدو ميكانيكياً على نحو سخيف. هل أرخى محرك الدمى قبضته؟ إن رؤية هذا الشخص تمنح متعة تسري فينا عميقاً ونضحك حينما ينتج عدم المرونة من عجز دائم.

لقد رأينا جميعاً أناساً مشوهين يسيرون في الطريق، تتدلى ذراع كل واحد منهم إلى جانبيه مثل جناحين مكسورين ونكتم الباعث للضحك أو ربما نضحك بصوت عال. وحتى عندما نكون على قناعة أن الشخص مقعدٌ، فلا ننفك نشعر بذلك الباعث الشيطاني وهو يتحكم بنا على مهل. أي شعور مريع، نتمتم مع أنفسنا ـ كم نكره أنفسنا حين يكون فينا هذا

---

(1). كل من كلمة يتعثر stuble ويتلعثم stutterمشتقتان من الجذر الجرماني نفسه.

(2) هنري بيرجسون، الضحك: مقالة في معنى الفكاهة، ترجمة: كلاودلسليبيريرتون وفرد روثول.London: Macmillan. P.10 (مترجم إلى العربية).

الباعث. ينبثق الضحك المغوي أيضاً من توقعاتنا الراسخة عن السلوك البشري الذي اهتز بعنف ـ فما المُقعد إلا شخصاً دائم التعثر. يورد توماس هوبز أسباب ضحكنا، في عبارة شهيرة، كما سنرى، ويبين أن هذه المسألة تربك الفلاسفة عبر التاريخ. فيوضح في كتابه «لوياثان» جاذبية المعاقين بكونهم يجعلوننا ننفجر ضاحكين على نحو غريب، عبر انطلاق للبهجة وعبر شعورنا برفاهيتنا: «يعيش الناس الإحساس بالفخر المفاجئ من خلال تصرف مفاجئ منهم، يبهجهم؛ أو من رؤية شيء مشوه في آخر، أو من مقارنة يطرون فيها أنفسهم على حين غرة. الأمر شديد الوضوح لديهم أنهم واعون لأقل المواهب لديهم؛ ويضطرون للحفاظ على ذلك من ملاحظة نواقص الآخرين»[1] تتأتى اللذة ـ الرضا الأكيد ـ على حساب شخص آخر، روح هي أقل حظاً، لأننا ندرك أننا أفضل إلى حد ما، أو أحسن حالاً. الناس الصغار، من غير المستقرين، هم الأكثر صخباً: كلما كانت الأنا ضئيلة، كلما ازداد «الفخر المفاجئ». بكلمات أخر: تطلق الأنا الضئيلة ضحكة ساخرة مجلجلة.

لكن لماذا يتوجب علينا الشعور بمثل هذا الابتهاج من مجرد اندهاش أو من حالة، تترشح من ألم شخص آخر؟ قضيت وقتاً مع هذه المسألة، في المقدمة، لأنها تكمن في عمق كل مناقشة عن الضحك عبر التاريخ. وهذه المسألة ليست معقدة فحسب، بل أن الجواب ذاته يكاد ينطوي على إشكالية. إننا نضحك مما ينجم عن المتعثر أو المُقعد. وهنا، ونحن نصل إلى السبب الأكثر أهمية للضحك الساخر، فنحن نبدأ بالفهم لماذا

(1) Thomas Hobbs, *Leviathan*; *Or the Matter, Form and Power of a commonwealth, Ecclesiastical and civil* (London: Routlege, 1907), p.33.

يجد الناس الذين في المناصب الكبيرة من المسؤولين أن الضحك مهين ويحمل تهديداً. عبر تحطيم إشارات الاستمرارية والإيقاع، يكسر كل من المتعثر والمقعد شيئاً أكثر أصولية ـ يكسر القبضة القوية والمتشبثة التي يشدها السلوك المتحضر حول كل حياة من حيواتنا.

انطلاقاً من وجهة نظر بيرجسون، «حين يسير شخص على نحو أخرق، فهو أو هي يعرض الطبيعة البشرية الحقة بتركيز الانتباه على شيء آلي يغلف الحياة»، كما هو الحال مع السائر الذي يهبط السلالم في لوحة ثورية حديثة للرسام دوشامب.[1] لكن من وجهة نظري يحدث الأمر بالعكس. لا يخلق التعثر الإنسان الآلي بل الإنسان المتراخي. يغلق المتراخي ما يدل على الانسجام والاستمرارية ويفتح الصدع ليمكننا من النظر بعمق إلى ما تحت واجهة حيواتنا الاجتماعية والمتحضرة والمنظمة. يراكم البيوريتانيون ركامات وركامات من اللياقة لتعديل تلك التكسرات المضحكة. وتوفر تلك التكسرات رؤية، للحظة جد قصيرة، لمحة ننظر فيها إلى الكيفية التي نحن فيها ـ وليس بكون الواحد منا روبوتا، بل مجرد حيوان آخر، ولكن أكثر ذكاء وفطنة. لحظات معينة، مثل هذه، تجذب انتباهنا إلى حد كبير حتى نجد أنفسنا، لو استشهدنا بوالاس ستيفنس، نواجه الحقيقة الأولية، «فندين أنفسنا لأننا نكون ذلك الحيوان الذي لا مفر منه، إنه ذات الواحد منا».

بتلك القواعد والقوانين كلها والترتيبات، وذلك التمرين كله ـ يبدو أن المشروع بأكمله يتداعى أمام أعيننا. تركنا نتهاوى متراجعين إلى أحاسيسنا

(1) Bergson, Laughter, p. 37.

الداخلية، منعتقين لأن ننكفئ إلى اندفاع خالص ورضا، حرية شاملة لا تتقيد بالقواعد: فوضى جسدية للروح. وتضايقنا تلك الرؤية وتسعدنا في الوقت نفسه؛ إنها تمكننا من أن نعلن هامسين» آه، أية متعة. أية راحة أن نكون واعين إلى أقصى حد، واعين لذاتنا جداً، للحظة مباركة واحدة. يمكننا أن نرى ـ بطريقة أمينة ودقيقة ـ كيف تتعامل الحضارة بحياتنا على نحوٍ سائب. فلا عجب بعد هذا أن شعراء رائين مثل وليم بليك يؤمنون أن رحلة البشر تسير نحو حالة دينية صادقة، إذ لا إيماءة ملائمة يمكن أن تمنح شكلاً أو معنى رفيعاً لخطوة متعثرة؛ كل سقطة «تسقط» خارج عالم الإيماء. كل سقطة هي سقطة «حرة».

يسجل تاريخ الجنس البشري، في جزء كبير منه، رغبة النوع البشري إلى أن يرتفع إلى ما هو أسمى من هذه الذات الساقطة، كي تبعدنا من أصولنا الحمقاء على قدر الإمكان عبر أسلبة Stylizing سلوكنا في الإيماءة ـ ليس بالأعمال الفنية الكبيرة فحسب، بل بالإيماءات الفعلية التي نسميها السلوكيات التي ندير بها شؤوننا اليومية. من دون تلك الإيماءات الحضارية، كما يكتشف الملك لير على نحو مؤلم، نحن نواجه العالم بكوننا «حيوانات عارية متفرعة»[1] كل طفل صغير يسجل الطريقة التي يتعثر ويتلعثم فيها البالغون بإنسانيتهم، يسقطون ويعودون للنهوض

---

(1) تبين رسومات الكهوف، في فرنسا وإسبانيا، من قبل هذا الاندفاع الأسلبة قبل خمس وثلاثين ألف سنة. حتى العين ما قبل التاريخية تتوق إلى شيء ما أكثر من «الحقيقة المجردة». وتظهر كلمة دليل Gesture في أصلها اللاتيني Gerare «أن تحمل»، وأيضاً تظهر Geste «قصة»، وأن jest «قصة طريفة». كل دليل يحمل قصة قصيرة جداً، بذرة عن طبيعتنا الكوميدية. كل دليل يصل محملاً بالمعنى والدعابة، في إطار إنزال حمولته وكشفه لمعناه الكلي.

بدموع قليلة، ثم يضحكون بمرح على الاختلال العصبي للجاذبية.[1] إن وصف طرد آدم وحواء من جنة عدن ـ وهي القصة التي سأتعرض لها في هذا الكتاب ـ يحتمل تشابهاً غريباً في الخوف الذي فيها والترقب، مع الخطوات الأولى المترددة للطفل الصغير. يصف الكتاب المقدس الطرد ليس بكونه خروجاً بسيطاً من الفردوس نحو الحياة الفانية، بل على أنه سقوط في التجربة، مثلما يتطلب وقوف أحد على قدميه من جهد منسق، وضحك مدعم، إزاء سحب الجاذبية نحو الأسفل. لكن، بعد ذاك، كيف تكون مقاومة الجاذبية أفضل من الطيش؟ كيف يكون النهوض من القبر أفضل عبر الضحك؟

يتوجب على آدم وحواء الكفاح خارج عدن كي يستعيدا النعمة. ولا أعرف عملاً أكثر إثارة من هذه المهمة الهائلة من اللوحة الجبسية لفنان القرن الخامس عشر ماساكيو «خروج آدم وحواء من الفردوس الأرضي»، في أبرشية برانكوشي في سان ماريا ديلكارمين في فلورنسا. تصدم لوحة ماساكيو المشاهد في فهم يجذب الانتباه مثلما توقفنا حوادث المرور، فنحدق بأعيننا على الرغم منا. كذا الحال يبدو مع ماساكيو الذي يجمد خطوات آدم وحواء فجأة، ويثبتهما في مسارهما بينما يمران مترددين من تحت بوابات الفردوس، ويطوف الملاك رافائيل فوقهما مشيراً إلى الطريق نحو العالم بأشد أصابع الإشارة صرامة في تاريخ الفن الغربي. (وتذكرنا صرامة ذلك الإصبع برقة الرب الخلاق على سقف أبرشية سستين). هذان

(1) أنت تعتقد أن مستواك ارتفع حتى تجرب الحياة في وسط آخر فلتنقل تحت الماء مع جهاز للتنفس، أو على بحيرة جامدة بزلاجة. هنا تحتاج إلى ممارسة طويلة والكثير من السقطات قبل أن تتمكن من أن ترسم برشاقة الرقم ثمانية على الأرضية الجليدية.

الزوجان الأولان اليائسان لم يحتاجا إلى الإرشاد فحسب، بل يبدو انهما يحملان على عاتقيهما وزر (الكلمة). ما يميز فترة ذاتيهما الجديدتين بعد الخروج من الفردوس عما قبلها هي الدليل أو الإشارة. عليهما الآن أن يحاولا في دمج ـ تجسيد ـ حرجهما ووقاحتهما. ومثل نسخة للقرون الوسطى من رسومات الكهوف، تبين لوحة ماساكيو آدم وحواء وهما مؤسلبين على نحو مدروس.[1] فعلى نحو أخرق يشبك آدم أصابعه على عينيه متحرجاً بينما تغطي حواء أعضاءها الخاصة بوقاحة. كل واحد منهما يرى بذراعين وساقين مشوهين على نحو غريب، وهما يسعيان لإيجاد الأدلة على إقصائهما.

إنهما يتخفيان. ولكن ممن؟ من الواضح أن لا أحد غيرهما هناك. لكن اللوحة تفترض أن ثمة مراقب. ذلك لأن آدم وحواء قد استدعيا وجود المراقبة. فالحرج يضع شاهده الخاص، مثلما تفترض كل الإيماءات مجموعة من المراقبين. لذلك على الرغم من أن آدم وحواء يحاولان الاختفاء، فإنهما لا يستطيعان منع أنفسهما من أن يكونا مراقبين وخاضعين للتأويل. إن آدم وحواء يتوقان إلى العثور على الإيماءات الصحيحة؛ وهذا هو الكرب الذي يجده ماساكيو في قصة الكتاب المقدس. ولكن في مثل هذه اللحظة الحدية ـ وعند عتبة انكسارهما من البراءة ـ يتبنيان فقط توجهاً أخرق: حالة وموقف في الزمان والمكان اللذين أضحيا، فيهما، مقيدين ومحددين بالموت.

---

(1) تعني كلمة ماساكيو بالإيطالية «مشتت الذهن». لابد أن الأصدقاء قد انساقوا مع مزاح ماساكيو وذهوله اللطيف. ومما يثير الاهتمام والتفكير أن دعابته وخفته لا جديته هما اللتان أدتا به إلى عمل بوترية الألم هذا.

هذه صورة دينية، وليست مزحة. وتصل لوحة ماساكيو إلى قلب الحالة البشرية. ينطلق آدم وحواء نحو البرية، مثلما يتلمس الصغار طريقهم، وعند كل حركة ذات دلالة ـ كل وقع أقدام ـ يتوجب عليهما أن يستدلا، ويتجددا، وهما يتدبران طريقهما نحو ما سمي في القرن السادس عشر بـ civilite أدب السلوك.

وفي مقالة قصيرة عن اللياقة عنوانها «في تعليم أدب السلوك لدى الأطفال» يقول أريماس، يشكل السلوك الواقع كله في عالم عصر النهضة، لكن أهم ما في الأمر أنه يؤطر «هيأة الشعر الخارجية». ومادام الداخل والخارج يعكسان بعضهما بعضاً في هذه الفترة، فإن الحركات الجسدية الخرقاء تعكس روحاً خالية من الكياسة، مثلما يشير الضحك الصاخب إلى التهور.

بعد هذا وعلى نحو خاطف، يزيح المتعثر الغطاء الشفيف لآداب السلوك جانباً، مظهراً الإنسانية في صورتها البعيدة عن الإيماء. يدعونا المتعثرون إلى الضحك بسرور، في إدراك جوهرنا الجسدي، وفي عرض طبيعتنا الحيوانية وهي بعيدة عن التزويق. لقد دعينا إلى العودة إلى الجنة. كيف يمكن أن تكون هناك إيماءات في الفردوس، المكان الذي لا يعرف سوى التلقائية والفعل المعبر عنه بحرية؟ قد يحتج المرء أن ليس سوى في جنة عدن يمكننا أن نجرب طبيعتنا الحقيقية، في ذلك المكان الرعوي حيث نكون أحراراً في التصرف من دونما قيود من الخجل أو الحرج، حيث نكون أحراراً في أن نكون على سجيتنا. الأطفال الصغار الذين يدورون بجنون ويسقطون في الأخير، يكركرون ضحكاً من سقوطهم على الأرض، وتتحرك أيديهم وأرجلهم لا على التعيين، ويتركون أنفسهم في

حالة دوار. كم يكون من المبهج أن يكون المرء خارج السيطرة ـ بأمان جداً وبمرح وبلا قيد. إن بهجتنا من رؤية المتعثرين ليست ناتجة عن فشلهم في إيجاد الإيماءات الملائمة وهم يضربون الهواء، بل من ميزة مشاهدة الاختفاء المثير والمفاجئ لأية إيماءة.[1]

إن المحافظة على أسلبة السلوك عبر الإيماءة الاجتماعية يتطلب جهداً؛ علينا أن نعمل بنشاط لنكون كيسين ـ لا أن نأكل كالخنازير ولا نغضب كالأسود، ولا أن ننسلّ من حولنا مثل ثعالب ماكرة ومحتالة. علينا أن نحذر فلا نتلعثم. علينا أن نبقى منتصبين. التحمل هو كل شيء. لهذا يثار الضحك، ليس من الصورة المبهجة لذواتنا المنفلتة، بل من مجرد الارتياح في اللحظة التي يمكننا فيها «التصرف بحرية» ـ وهذه هي من المؤكد صورة للحيوان ـ ونسترخي. وفي الوقت نفسه، على أي حال، نعلم أيضاً أن مثل هذا الكشف يعرضنا إلى حد كبير للمحاكمة واحتمال السخرية. إن المتعثرين والمشلولين يشعرون غالباً بالضآلة؛ هذه هي فكرة هوبز. وعليه، إن تحتم على أحد أن يسقط، نفضل أن يكون الآخر وليس نحن.

من المؤكد أن المتعثر الأخرق عندنا لو لم يتوقف عاجزاً، أو لم يترنح

---

(1) المتعثر والمهرج، كما هم رواة الأحداث - المثلون - لهما علاقة بكل من شروط أصل الكلمات وشروط الزمن. دائماً ما يقع المتعثر إلى الخلف، بينما يعمل المهرج في مزاحه على سحبنا إلى خارج انشغالنا في تلك اللحظة. ومن أثر السخط، نحث أحياناً المهرج أن لا يتحامق ويكون طيباً. هذه العلاقة بين - الزمن والضحك - جرى التطرق إليها في واحدة من أحدث النظريات عن الضحك، أنجزها هلموثبلسنر، الذي يرى أن الضحك تعبير حدي بين الوعي واللاوعي، بين الجسدي والنفسي {Bern: FranckeV-erlag, 1961}. كل من السقوط في النوم والسقوط من الدوار يلعب على حافات الوعي حيث تتوقف حركة الإيماءة وتكف الساعة عن أن تتك.

أو يسقط، لكنا قد عرقلناه بأية طريقة، لأن ذلك يجعل منا نشعر بالتفوق عليه. في مجتمع التنافس، يضمن لنا المتعثرون والمترنحون رفاهيتنا الاجتماعية: إنهم يؤكدون لنا مرتبتنا العالية في السلم الاجتماعي. إننا نقيس بعناية سلوكياتنا الفعلية إزاء أولئك الفاشلون؛ إنهم يجعلوننا نعرف ليس من نحن فحسب بل أين نقف. نحن في العالم الحديث نحسد دورياً أولئك المالكين للكثير من المال أو من ذوي المنزلة العالية ونصلي لسقوطهم، ولزوالهم المحتم. إن الشعور بهذه الأشياء لا كابح له، ونهدف إلى أن نكون متساوين، أن نرتب كفتي ميزان العدالة مرة أخرى: أية متعة أن ترى الشخص الآخر قد أطيح به ليتوسل لمرة أو مرتين! تلك الرغبة في إزاحة جارنا خارج التوازن جرى التلميح إليها في النقاشات الفلسفية المبكرة عن الضحك وبالنتيجة ستغذي التطور نحو الدعابة العدوانية والهجومية بعقوبتها الثقيلة وغالباً في ألمها، لتكون ضربة لأشد أجزاء الجسم حيوية ـ وهي في العادة الأنا ـ حين يكون هو أوهي في أقل توقع لها.

على الرغم من ذلك، فمن المفارقة أن الضحك سيتحول ليس إلى الوحيد فقط بل إلى الأفضل في الحماية ضد الحسد. ولربما قصدت الآلهة أن الضحك هو خط دفاعنا الطبيعي ضد المرض والملل وما هو أكثر أهمية ضد استعمار الروح. أطلق المتذمر المضحك مارك توين انفجارات من الضحك طوال حياته: «إن جنسكم، في فقره، لديه سلاح مؤثر واحد لا جدال فيه ـ هو الضحك. أما السلطة والمال والاستدراج والاسترحام والاضطهاد ـ كل هذه يمكن أن ترفع كمية ضخمة من الهراء ـ تدفعه قليلاً ـ تضعفه قليلاً، قرناً بعد قرن؛ ولكن ليس سوى الضحك يمكن أن يقطعه إلى

شظايا وذرات في عصف. لا شيء يقف أمام بطش الضحك»[1]. لا شيء يقف، حتى الضحك. إن القول المأثور «قتال النار بالنار»، كما سنرى فيما بعد في هذا التاريخ، يمكن أن يتحول على نحو مؤثر إلى قتال الضحك بالضحك[2]. المشلول يمكنه أن يلتفت ويشل المتنمر بدعابة أو اثنتين.

من المؤكد أن ضحكة عالية كانت أول إطلاقة قد سمعت حول العالم. إن ضحكة من القلب يمكنها الوصول بسرعة العاصفة، مطيحة بالحجج التافهة ناسفة أقوى الخصوم الذين هم من الحمق بمكان أن يقفوا في طريقها. ويقيناً أن الضحك يمكن أن يرتسم على وجه شرس. فتصوروا كيف ستكون الضحكة متغطرسة. وكم هي منزوعة السلاح. من دونما كلمة، يمكن للضحكة أن تهشم تهديدات أكبر متنمر أو تضع أكبر لص في حجمه. الأغلبية منا تعلم مبكراً أية سلطة كبيرة يمكننا إطلاقها بضحكة حقيقية من البطن. شيء خطر قضية الضحك هذه. فحديثاً في تموز 1989، حكم محرر مجلة سرية في تشيكوسلوفاكيا بالسجن لسنتين ونصف السنة بتهمة التحريض ضد الدولة، «ما يعني أنه تجرأ على إطلاق نكات عن البيروسترويكا». ويستنتج التقرير الغربي: «ومع ذاك، كما في رواية ميلان كونديرا «المزحة» في العام 1965، إن ثمن المزحة السجن. إن النكات التي أطلقت على «البيروسترويكا» من الواضح أنها مسؤولة عن الاستهانة مثلها مثل النكات التي في صالحها». في الشهر ذاته، في باجا في كاليفورنيا،

(1) Mark Twain, *Letters from the Earth*, ed. Henry Nash Smith (New York: Harper and Row, 1962), p258.

(2) لنا أن نلاحظ العلاقة بين guff التي تعني الكلام الفارغ nonsense or bull وكلمة guffaw القهقهة فكل منهما تحيل إلى شيء بريء مثل صوت النفخ puff للهواء. الهواء الساخن يلاقي الهواء الساخن. الضحك اللاذع يلاقي الضحك اللاذع، طريقة لقتال النار بالنار.

قتل صحفي، ويعتقد الكثيرون أنه قتل بسبب الوقوف الطويل وهو يسخر من السياسيين المحليين الذين يديرون السلطة. تخبرنا التجربة أن علينا التحكم بضحكنا، ذلك لأن النوبات الطويلة تقطع النفس أحياناً حتى نجد أنفسنا نسعى جاهدين للحصول على الهواء. فلا أحد ينوي الموت ضحكاً.

لكن الناس يخاطرون على أي حال، ذلك لأن الضحك يخفف من وطأة الواقع. يقدم الضحك الارتياح، لدقيقة ما على الأقل، بالسماح لفسحة من النفس بتمكين الضاحك من التراجع خطوة كي يكشف عن نفسه أو نفسها مؤقتاً، وليعلق دون أن ينطق كلمة واحدة، مثل دب يعبر عن امتعاضه بنخرة، بمجرد أن يزفر الهواء بقوة. إن ذلك الضحك يحمل الأمل للتحرر السياسي؛ إنه يشير إلى أنه لا يتوجب على العالم أن يُقبل بكونه قيمة ظاهرية. بل بدلاً من ذلك، من الممكن أن لا نتعامل معه بجدية، نغض الطرف عنه، ونبقى بعيداً، محولين في الحال وعلى نحو إعجازي، القواعد الصارمة والسريعة إلى شيء ما لدن ومرن ـ إلى سيولة.

وبعد هذا، فإن روح الدعابة مصطلح سائل[1]. لكن الناس يمكنهم استبعاد تجربة ما فقط حين تكون لديهم مسافة كافية ـ أن يتراجعوا كفاية ـ لرؤية التافه والسيء في اليومي، عندما يبدأون بالقول لا وينطلقون في الاختيار. عبر هذا المنظور يمكن للضحك أن يعود للدخول في الواقع

(1) إذ نواجه مشاكل، يمكننا الوصول إلى حلول - سيولة - بوسائل مختلفة. يعرض الإنكليزيون سلسلة منها. يمكننا النظر إليها على أنها «روح الدعابة». ويمكننا بالطبع أن نذرف «الدموع» بسببها. يمكننا كذلك أن نتكلم ونتكلم عنها، متوصلين إلى نوع من «الانسيابية». كما يمكننا التخلص من همومنا بـ»الكحول». ويمكننا أيضاً أن نستمد (من النهر) الإيحاء بمصدر. وأخيراً، يمكننا أن نشتري سبيلنا للخروج بمبلغ كاف، بسيولة نقدية كافية، وبمواد سائلة بما فيه الكفاية لغسل مشاكلنا وإزالتها.

بثقة، بعد أن أزيل موضوع الخوف. تفترض الحركة إيقاعاً انفعالياً للشهيق والزفير، كأن الفعل البسيط للتنفس يوفر أنموذجاً للتعامل بكل ما يحيط بالتجربة: نوع من التأمل. يصف ميخائيل باختين الناقد الروسي المناهض للشكلانية هذا النوع الغريب من التنفس، الذي يبدو فيه العالم قد تم استنشاقه زفيراً وشهيقاً:

«إن للضحك قوة كبيرة في صنع شيء يقترب في رسمه في إطار من الاتصال البسيط حيث يمكن للمرء أن يشير إليه من دون تكلف من الجهات كلها، يقلبه على رأسه، ومن الداخل إلى الخارج وينظر إليه من الأعلى والأسفل، فاتحاً صدفته الخارجية، ناظراً في مركزه، متشككاً فيه، يأخذه متجزءاً، يفككه، يطرحه متجرداً ويعرضه ويتفحصه بحرية ويجربه. إن الضحك يدمر الخوف والقنوت إزاء شيء ما، أمام العالم، جاعلاً منه موضوعاً يمكن التواصل إليه ببساطة ولذلك يفسح المجال على نحو مطلق للتحقق الحر منه. إن الضحك عامل فعال في طرح ذلك الشرط الأساس لعدم الخوف الذي من دونه سيكون من المستحيل الوصول إلى العالم بواقعية. ولكونه يحدد هدفاً لنفسه ليجعله مألوفاً، فإنه ينقل الهدف إلى أيدٍ لا تخاف من التجربة التحقيقية ـ علمياً وفنياً ـ وإلى أيدي الفنتازيا التجريبية الحرة»[1].

تحمل تعليقات باختين على نحو مدهش تحرير التلميحات، خصوصاً للعالم. فيلمح باختين، أنه حتى رجل العلم لا بد له أن يكون راغباً في أن

(1) Mikhail M. Bakhtin, *The Dialogue Imagination: four Essays*, ed. Michael Holquist and trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981, p.23.

يلعب إن كان يود ذلك على كشف المعنى. وهذا يعني، أن العالم، مثل الفنان، يجب أن يبقى دائماً منفتحاً للمفاجأة.

لكن لا بد من الحذر، فالضحك له القوة في إزالة الشخص بأكمله، برفعه هو أو هي بأمانة. وقد حقق فيلم «ميري بوبنز»، على الرغم من الأملاح التي تضيفها دزني، جماهيرية كبيرة لأنه عرض جزئياً قوة الضحك الاستعارية السامية بأسلوب درامي. إن الهواء المثير النقي يجعل رؤوس الناس خفيفة ـ إلى درجة أنهم بعد قليل من الوقت يبدأون تخيل أنفسهم يقفزون إلى السقف كأنهم طافين. هذا ما يعني أن تكون هزلياً. ليس سوى السمو تكون له القوة الكافية على تحدي الجاذبية. فبوذا الضاحك السمين يكشف أن حتى أكبر ثقل يمكن أن يرتفع من الأرض ـ بضحكة عالية كافية. وكلما كان بوذا أكبر كلما علت الضحكة. هذا ما نضحك عليه دائماً وهو ـ الجاذبية؛ وزن وضغط الحياة (تعني gravitas الجدية seriousness)، حتى نشعر بأننا خفيفون بما فيه الكفاية، في الأخير، كي نعلو على مشاكلنا (levitas تعني الخفة). السماء هي الحدود[1].

---

(1) العلاقة التاريخية القريبة بين الفنان الذي يتلاعب بالكرات والمتشقلب والذي يسير على الحبال - وأنواع الأكروبات كلها - وبين المهرج تشير إلى أنهما يشتركان في القدرة على كسر قوانين الجاذبية. عندما يتحرك المتلاعب بالكرات أو المهرج في وسط المسرح فإن الجمهور يستطيع توقع ما هو عجيب.

4

تمخضت عن قطبية الجنس «الجندر» الكثير من الأشياء وهي تدفع المرء لأن يتساءل إن يكن الضحك أيضاً قد يجنّس. وحدسياً لا يبدو الأمر هكذا. من المؤكد أن التنفس نفسه قد تخلص من قبضة الجندر: فجميعنا ـ من الرجال والنساء ـ نستنشق الأوكسجين، بالطريقة عينها. أليس من الأحرى كذلك أن يتخلص الضحك، ابن عم التنفس، من الجندر؟ ففي نهاية الأمر، يطمس الضحك الفواصل الوطنية والاختلافات اللغوية؛ فقهقهة الفرنسي تماثل قهقهة الإسباني. وكما يشير صاموئيل جونسون في مقالته «في صعوبة تعريف الكوميديا»، إلى أن الناس يكونون حكماء بأساليب مختلفة، لكنهم دائماً ما يضحكون بالطريقة نفسها». على أية حال، لاحظ علماء الاجتماع وعلم الإنسان أن ثمة اختلافاً أساسياً بين ضحكة الرجل وضحكة المرأة. في الثقافة الغربية، على الأقل، تسرد النساء نكاتاً أقل من الرجال. ويرى علماء الاجتماع أن هذا لا يعني أن النساء لديهن حس أقل بالدعابة، أو لأنهن غير قادرات على سرد القصص، لكنهن هادئات ومتحفظات أكثر من الرجال. إن سرد النكت يتطلب درجة من العدوانية ـ في بعض الأحيان مقنّعة وفي أحيان أخر لا تكون خافية بما فيه الكفاية. هذه التمايزات واضحة تماماً. لكن وجهة نظر علماء الإنسان قد فاتها أسباب أقل وضوحاً عن اختلاف ضحك النساء عن الرجال. وإذ

تتطلب هذه الأسباب الإسهاب حتى تتضح، فهي توفر تفسيراً تاريخياً عن الاختلافات الجنسية في إطلاق النكتة[1].

لأكثر من ألف عام، منذ القرن السادس إلى السابع، علمت العائلات الأرستقراطية في إنكلترا وأوربا الغربية أبناءها في مدارس النحو، حيث جرى تعليمهم الحرفة اللغوية التي كانت تعرف باللاتينية الثقافية. ولم يكن ثمة من أحد يتحدث بكلمة واحدة بتلك اللغة خارج المدرسة. فلم يسمع أحد منها كلمة واحدة في أية زاوية من الشارع أو في غرف الجلوس، ولم ينطق أحد من الأطفال بلغة الحب، أو حتى في السوق. أما في الحياة اليومية فنجد التعبير بالعامية واللغات الرومانسية. القصص يمكن أن تسرد فقط خارج المدرسة. اللغة اللاتينية الثقافية ربما تُسمع في المدرسة، لكن ليس غير في الجمل المتشكلة في القواعد البلاغية الشكلية. الناس الذين في الجامعات يلتزمون بقواعدها واستعمالها الصحيح اعتماداً على الذاكرة؛ لقد تعلموها بممارسة فن البلاغة، ومارسوها بتعلم استراتيجيات الجدل. لقد افترضت المواثيق الملكية والقانونية والدينية وضعاً رسمياً عندما تكتب فقط باللاتينية المثقفة.

---

(1) من الناحية العملية، تتنبه جميع الدراسات النقدية عن أدب المرأة ـ وهي توفر تغطية واسعة للأجناس الأدبية ـ إلى الدعابة، أكثر من الضحك. إنها تركز على الشكل الأدبي ـ القصة الطويلة، ووصف الشخصيات، وما إلى ذلك ـ ولا تركز على العرض الشفاهي. لذلك، على سبيل المثال، تستنتج نانسي أ. والكر، في «شيء جاد جداً: *الدعابة النسوية والثقافة الأميركية*» (مينابولس ـ مطبعة جامعة مينوساتا، 1988) أن الدعابة الأميركية في القرن التاسع عشر قد تميزت بشغف الذكور بالقصة الطويلة وأن «النساء لم يكتبن القصة الطويلة التقليدية» (ص 44). لكن والكر تسهو نقطة أساسية: إن النساء قد اشتركن بالشغف نفسه لكنهن لم يكن قادرات على أن يجدن طريقهن إلى النشر. انظر تحديداً فصلها 2، «التراث الذكوري والتراث الأنثوي»، ص 39 ـ 72.

بينما توفر الكتابة عموماً موضوعية أكثر من الكلام، عبر المزيد من الفصل بين العارف والمعروف، خلقت اللاتينية المثقفة موضوعية أشد، كما يقر بذلك والتر أونغ، «بتأسيس المعرفة في وسط منعزل من الإحساس المشحون بأعماق اللغة الأم للشخص، وذلك ما يقلل النهل من الحياة الإنسانية في العالم ويخلق إمكانية حدوث عالم مجرد لمدرسية القرون الوسطى وللرياضيات الجديدة للعلوم الحديثة التي تتبعت التجربة المدرسية. من دون اللاتينية المثقفة، يبدو أن العلم الحديث كان سيُنجز بصعوبة أكبر، إن كان قد قيض له أن يُنجز أبداً»[1]. وقد أدركت اللاتينية المثقفة في هذه الأجواء عالمها المنعزل والمعدل بعناية على نحو صحيح.

ثمة القليل من النساء الهادئات اللائي تمكن من كتابة أي شيء في هذه اللغة الرفيعة الصافية. لقد عاشت الغالبية من النساء المغمورات وهن محاطات باللغة العامية المبعثرة ـ وسط ضجيج كلام الأطفال، الغارق في ضوضاء الحديث. لقد أبدت النساء شجاعة أكثر من الرجال في معاملات الأخذ والرد في السوق. تميزت الحياة لدى النساء بعفوية الخطاب الشفاهي، عبر جمل أقل تأثراً بالبناء النحوي المدرسي ـ في اللاتينية المثقفة ـ وعليه فهي بنيوياً أقل تكلفاً. من هنا بقيت النساء أكثر تناغماً مع الإيقاع والنظام والتواتر وشعرن أنهن متآلفات مع التكيفات والبدايات والإعاقات والاحتمالات البعيدة للخطاب. بقيت النساء أكثر احتكاكاً مع طواعية اللغة، وكذلك، مع قواعد النطق والإملاء ومستويات الدقة التي لا تخضع لها الشفاهية. لكن ما هو أكثر أهمية، أن هذه المرونة

---

(1) Walter Ong,«Orality and Literacy: The Technology of the Word(London: Methuen, 1982), p.114.

اللغوية لا بد أنها قد منحت النساء موقفاً أكثر مرونة نحو العالم عموماً، وذلك ما سمح لهن بالبقاء أكثر انفتاحاً للعب وممكنات التغيير، ليبقين أكثر تكيفاً من الرجال، الذين ظلوا منغرسين في التمرينات البلاغية الصارمة لمدارس النحو.

وإذ جرى إبعاد النساء عن اكتساب مهارات بلاغية رسمية، واستبعدن من منافذ الكتابة، ومنعن من احتلال مواقع في السلطة الاجتماعية والتجارية والدينية، فقد حققن أصواتهن في محادثاتهن الأنثوية الحميمة. وكانت تلك الأصوات في بعض الأحيان غاضبة على نحو يمكن فهمه، وربما كانت ساخطة إلى حد الجحيم من أولئك المتسلطين ـ الذين هم الرجال تحديداً. فنشرت النساء قصصهن العدائية المسلية الصغيرة في دوائر اجتماعية مغلقة. وبعض تلك القصص كانت حقيقية بلا شك، أما الأخرى فمن المحتمل أن تكون قد لفقت وزخرفت ووجدت طريقها إلى التضخيم ـ ومُلئت بالهواء الساخن؟ ـ وكانت أغلبية تلك القصص عن الرجال. فلا عجب بعد ذلك أن يجد الرجال في أواخر القرون الوسطى خطراً في حديث النساء إلى درجة أن يرفضوه بكونه لغواً، ويعدونه مذموماً بوصفهم له على أنه نميمة. لكن إذ تكون النميمة قد خفضت من أصواتهن، إلا أن النساء رفضن السكوت.

لا أستطيع التفكير بدراما أكثر ملائمة لهذه الحادثة التاريخية من محاولة بيتروشيو في ترويض كيت، سليطة اللسان والسريعة البديهة لدى شكسبير، وهي المَهمة التي يمكننا فهمها على أنها مستحيلة حين ندرك أن Shrew السليطة، اسم حيوان كالفأر، مشتقة من Shrewd الداهية. سليطة اللسان لا يمكن أن تتروض إلا إلى امرأة داهية. لا يمكن

لكيت إلا أن تأمل في الوصول إلى الحياة التي تصبو إليها بشغف عبر التظاهر بأنها تروضت ـ وهنا يكمن دهاؤها ودهاء شكسبير. وإذ تُقرأ المسرحية على هذا النحو فإن الطلب الأكثر شهرة في المسرحية Kiss me Kate «قبليني كيت»، يتردد دويها ليس في الجناس فحسب، بل أيضاً في المفارقة الاحترافية، فهي حين توافق، تمنح بيتروشيو قبلة تآمرية فقط ـ وهذه المؤامرة معرّفة لديها فقط.

تحاول باتريشيا مير سباكس، التي كتبت الكتاب الكامل الوحيد عن النميمة، إعادة مكانة النميمة إلى مكانها في التاريخ على أنها ممتعة وفي الوقت نفسه نشاط سياسي فعال: «تبدو النميمة خطيرة... من الخارج. إنها تفضح الأسرار، وتؤذي الآخرين وتكشف عن أسوأ النوازع في الطبيعة البشرية. ضمن مجموعة من المشتركين، يكون شعور النميمة شيئاً آخر. فبتحررهم من الكبت الاجتماعي العادي ولأنهم لا يبحثون عن الفائدة المادية لاستنادهم إلى قواعد متأصلة، متعاهدون فيما بينهم، يتتبعون لعبة، هي مثل الألعاب الممتعة، تعبر عن دوافع وتشبع حاجات لهم»[1]. من الناحية التاريخية أزاح الرجال النميمة إلى الهامش، بكونها نشاطاً سرياً وشريراً ومؤذياً. بينما يعيد وصف سباكس النميمة إلى الحقيقة، بكونها استجابة سياسية ـ فيها تلاعب لكنها مقاومة سياسية فعالة لصوت السلطة المتأسس بصلابة والواضح المعالم.

وإذ استبعدن النساء عن ممارسة فن البلاغة على نحو ممنهج لذلك لم يتمكن من سبكه مع الرجال ضمن موقع لغويّ مساوٍ. بل بدلاً من ذلك طوّرن مجال سلطتهن الخطابية عبر سرد قصص حادة، مليئة بالنخس

---

(1) Patricia Meyer Spacks, *Gossip*, (New York: Alfred A. Knopf, 1985), p.29.

واللدغ، في تلك التسلية السرية التي تسمى النميمة. وفي ضوء ذلك يجد روجر ابراهامز، الذي درس النميمة عبر الثقافات، تشابهات بين، دعنا نقول، وست إنديز ورواية النكت العدوانية ضمن الثقافة الواحدة. وحتى ضمن الثقافات المتنوعة إلى مدى واسع، ثمة تشابه بين النميمة والنوع الشخصي والأكثر حميمية من رواية النكات. وقد كتبت الناقدة النسوية الفرنسية هيلين سيكسوس، مقالة عن طبيعة الحديث النسوي عنوانها «ضحك ميدوزا» تقدم فيها صورة تعادل اكتشافات ابراهامز. تزعم سيكسوس أن النساء يبدين من بعيد أنهن في الخطاب الحميمي السري مخلوقات لعوبات هازلات. لكنك حين تقترب تجد نفسك ضحية للدغة سامة من تلك الألسنة اللاذعة.[1]

هذا الفصل الجندري في رواية النكتة وجد طريقه إلى اللغة الإنكليزية. فتشترك الكلمتان grammar (نحو) وglamour (سحر) في الجذر اللاتيني للكلمة الذي يعني magic (سحر)، لكنهما انفصلتا وتطورتا في اتجاهين منفصلين. صارت كلمة الـgrammar تتعلق بعمل السحر بنظم صحيح لتركيب الجمل، وصارت كلمة glamour تتعلق بعمل الإغراء من خلال التلاعب بالعين. أصبحت واحدة ثقافية والثانية فيزياوية؛ واحدة أضحت بعيدة الغور والأخرى لغرض الإثارة. واحدة دعمت لتكون علامة للذكاء، والأخرى، تعد عموماً بديلاً بسيطاً للذكاء عندما يكون الأمر مناسباً فقط.[2]

---

(1) هيلين سيكسوس «ضحكة ميدوزا» ترجمة كيث كوهين وباولا كوهين. مجلة علامات (العدد صيف 1976): 245ـ64. تلاحظ نانسي أن الموضوع العام لرغبة النساء في زعم الاستقلالية والسلطة أمر مركزي لمزاح النساء الأميركيات» (شيء جاد جداً، ص 4). لماذا نتوقع أي شيء مختلف من نوع نميمة هي سرية وأشد مزاحاً؟»

(2) ثمة مشابهان موجودان في الفرنسية، في الترابط بين le chnteur وl'enchanteur، وهي مغني وساحر.

وقد وحدت سيكسوس الكلمتين في ميدوزا، التي تمنح نظرة تدل على «تعالِ هنا»، وتتبعها عاجلاً دلالة رفض، لا تتجرأ. وكأن ذلك لا يكفي، تضيف عندها ميدوزا إهانة عبر الضحك من الأمر كله.

حين كانت النساء ممنوعات من الدراسة في مدارس النحو في نهاية القرن السادس عشر، أحطن أنفسهن بمعلومات لغوية منزلية بسيطة. فبلبلة الأطفال، مثل بلبلة منيموزين، أم الإلهة اليونانية ميوز، توفر درساً لطيفاً في المتع الكبيرة للتفاعل الاجتماعي - رفاهية الكلام. يقلد الطفل أمه. إن تربية الرضيع ليست أمراً أحادي الجانب - في القرون الوسطى كما هو الحال في العصر الحديث - لأن الطفل، وفقاً لطريقته المحدودة لكنها معقدة، يربط والدته اجتماعياً بما يمكن أن تعنيه التربية. فعبر البكاء والابتسام، يشكل الطفل سلوك والديه لتلبية حاجته إلى الطعام والراحة. وتصوغ عالمة النفس هاريتيرينغولد هذا التفاعل بعبارات بليغة: «يسمى هذا الجانب من التفاعل الاجتماعي بالسلوك الأبوي - الذي يعني الاعتناء بالطفل بأسلوب مسؤول - فيقوم الطفل بتعليمهما إياه... والمسألة الدقيقة هو أنه يعلمهما بما يريدهما فعله له. إنه يجعلهما يتصرفان بأسلوب تربوي... ويجعل من النساء والرجال أمهات وآباء».[1] يبين الطفل عملية التنشئة لوالديه، لكنه يعلمنا أن الأكثر حميمية في رعاية الطفل هي الأم. ويتولى الطفل تلك المهمة منذ لحظة ولادته، عبر طبعه الخاص الملتوي في التواصل.

أما ثرثرة الطفل، ذلك الغدير الصغير من الوعي، فهي تعج بأصوات

(1) Harriet L. Rheingold, «The Social and Socilaizing Infant,» in Concept of Development, ed. H.W. Stevenson (Monograph of the Society for research and Child Development,. 1967), pp. 782 - 83.

غير مألوفة، وتهدر من غير أن يحمل معها حصاة واحدة تدل على كلمة مفهومة. وعموماً فأي كلام يجري تداوله يكون له معنى ـ من خلال النغمة والإيقاع والترابط ـ وهذا نحو يجعل حتى نعوم جومسكي يبتسم. تفهم أي أم تلك اللغة الخاصة، وتعرف في الحال ما الذي يحتاجه وليدها عبر الإصغاء إلى الأصوات التي يطلقها من «الغوه والغاه». وهي تستطيع التمييز بين الأسئلة عن غيرها، بين الحاجات والطلبات، وتجيب بدورها بالجملة المطلوبة فعلاً والرد بعناية. تتعاكس هذه اللغة تماماً مع اللاتينية المكتسبة بالتعليم: فهي لم تكتب أبداً، وليس لها نحو معلوم أو قواعد إملاء، ولا يمكنها أبداً أن تخدم في الإيجاز البلاغي. لا أحد يُدرسها، إنها تكتسب من دون دروس. حتى في الشفاهية، تبدو ثرثرة الطفل الرضيع غريبة عند تلاشيها، فهي تدوم من السنة الأولى إلى الثانية قبل أن تُقيم إلى ما يقرب من المحادثة. إنها كلام صغير في مرحلته الأولية جداً: لكن تتم فيها أعمق التجاذبات العاطفية والتجاذبات بين الحياة والموت في البربرة البريئة.

«يُعلِّم» الرضيع الأمَّ عبر «إخبارها» بما يريد ويضعها في تناغم مع إيقاع الجُمل، بالنفَس وبتراكيب بلهاء وفضفاضة يديم حيويتها بالقهقهات والضحك. بمعنى أن الطفل يجعل الأم مرنة (بما يوحي أنها «تبقى متدفقة»). ويتوجب على الأم أن تظل مرنة، متأهبة للاستجابة بعفوية، وتحاول في مختلف الحلول لتجعل طفلها مرتاحاً، تعرض صدرها على الفور ـ وهو الحل الأصيل ـ حتى ينتظم الطفل في «جدوله الخاص». فهي إذاً التي تفهم أكثر من أي أحد آخر المعنى الحقيقي للعبارة «kidding around مزاح». بالسماح لتبادل الأدوار، يمكنها الشعور كأنها طفلة مرة

أخرى ـ عبر حب اللعب.[1] وإن هي أرادت فهم وليدها عليها الدخول إلى عالمه بكيانها كله.

هذا الترابط بين الأم والطفل ربما يبدو حديثاً إلى حدٍ ما، لكن منذ حوالي 30 سنة قبل الميلاد وصف الشاعر فيرجل هذه العلاقة تحديداً في نشيده الرعوي الرابع: «اِبدأ أيها الرضيع الصغير/ بالتعرف إلى أمك بالبسمة/ فهي قد عانت طوال عشرة شهور من الإرهاق/ اِبدأ أيها الرضيع الصغير:/ الآباء الذين لا يضحكون/ يزدريهم الرب ولا يلحقهم في لائحته / وتهجر الإلهة فراشها». يلعب الرضيع عند فيرجل دوراً حاسماً في ثروة العائلة، فمن دون هبة الرضيع، يعيش الوالدان مجرد حياة رتيبة. إن الضحك المعروض على حاضنه الجديد وهو الرضيع (مكافأة لأمه التي عانت لوقت طويل)، يفعل فعل السحر، ويحول المحركات الأولية مثل الأكل والمضاجعة، إلى إلهام في التغذية وممارسة الحب.

(1) على الرغم من أن باب الكتابة قد أغلق بوجه النساء، فقد طرقنه بشدة حتى إنهن في القرنين العاشر والحادي عشر صرن قادرات على نشر بعض أغاني المهد، والمحاكاة الصوتية التي تقلد دندنة صوت الأم - لو لولو - كي تنيم وليدها. وكانت الدندنات مهمة جداً للنساء، وجازفن بقوة كي يحافظن عليها مطبوعة. إن الدندنات وأغنية القرون الوسطى للصغار، أو الأنشودة - التي تشير إلى «اللعب» - توفر على الأقل دليلاً بسيطاً على أن الجذور الإيقاعية لدى النساء مستمدة بعمق من اللعب الشفاهي. وما هو أشد أهمية، فهي تسمح لنا أن نرى أن النساء حافظن على روح الأدب لقرون.
وفي سياق أكثر حداثة، يورد عالم النفس المتخصص بعلم نفس الأطفال د. و. وينيكوت ما يلفت النظر في كتاب متألق، عنوانه «الطفل والعائلة والعالم الخارجي» (Menlo Park, Calif.: Adison Wesley): «كل من يشعر بنفسه على أنه شخص في العالم، ويعني العالم عنده شيئاً ما، وكل شخص سعيد، هو مدين بلا حدود للمرأة. ففي وقت ما في الطفولة المبكرة جداً عندما لا يكون هناك إدراك للاعتماد على غيرنا، كنا معتمدين على غيرنا بشكل مطلق» (ص ـ 10).

وأبعد من ذلك، يبدو أن قصيدة فيرجل القصيرة البريئة تأخذنا إلى الجوهر الديني للضحك، لأن الوليد الجديد يخلق إمكانية النشوة Ecstacy (ex ـ stasis «الخروج من هذه البقعة»). الأبوان، اللذان يبدآن بالضحك يجدان نفسيهما فجأة يهرعان إلى هذا الوجود الجديد البالغ الرفعة. تهبط البهجة مثل غشاء خفيف على القصيدة. ما نعمله نحن الفانين مع الآلهة والإلاهات؟ يمكننا فقط أن نحدق بخشية، ونصلي بتضرع؛ يمكننا فقط السماح لأنفسنا الانجرار إلى تأثيرهم. ولهذا تتعلم العائلة الوفرة: ورفاهية فعل الأشياء، والمسرة في الشعور الصافي. تخل عن موقفك، واسترخ في إيماءاتك، هكذا يصر الرضيع بقهقهة. أية قوة في هذا الكائن الصغير ـ كل هذا لأن الرضيع الجديد يمكنه خلق والديه، مثل الإله المصري القديم، من خلال الضحك.

هذا الترابط المطلق مع الرضيع خلق عبر القرون النساء اللائي يتكلمن ويتنفسن على نحو مختلف، واللائي يروين الحكايات على نحو يختلف عن الرجال. ويستمر الجدل فيما إذا يمكن للمرء أن يميز جملة نثرية لرجل عن جملة لامرأة. وفي أوقات أعتقد أن الاختلاف يبرز على الصفحة. ليس ثمة اختلاف عندي بشأن حديث المرأة. إصغ إلى هيلين سيكسوس. على الرغم من طول القطعة إلا أنها تعيد بجملها ما حاولت وصفه عن تفرد النساء، والارتباط الإيقاعي باللغة. لاحظ كيف يتجسد نَفَس المرأة في هذه القطعة:

«استمع إلى امرأة تتحدث إلى حشد من الناس (إن لم تفقد عقلها بألم). إنها لا «تتكلم»، بل ترمي بجسدها المرتعش إلى الأمام؛ تطلق نفسها، تطير؛ يمر كيانها كله في صوتها، وتدعم بجسدها بكل حيوية «منطق» كلامها.

بدنها يتكلم الصدق. إنها تضطجع عارية. وهي في الحقيقة تحول ما تفكر فيه إلى ما هو مادي؛ فهي تدل عليه بجسدها. وعلى نحو ما «تنقش» ما تقوله نقشاً، لأنها لا تنكر تحريكها لما هو عسير وملتهب في الكلام. إن كلامها حتى وإن كان «نظرياً» أو سياسياً، لا يكون أبداً بسيطاً أو خطياً أو «يُجعل موضوعياً»، عمومياً: إنها تسوق قصتها إلى التاريخ.

في حديث النساء، كما في كتابتهن، ثمة ذلك العنصر الذي لا يتوقف عن إرجاع الصدى أبداً، والذي تغلغل فينا، وأسرنا إلى العمق، محتفظاً بالقوة التي تحركنا ـ ذلك العنصر هو الأغنية: الموسيقى الأولى من الصوت الأول للحب الذي يحيا في كل امرأة. لماذا تكونت هذه العلاقة المميزة مع الصوت؟ يكمن السبب في أن المرأة تخزن الكثير من الدفاعات لمواجهة الحملات ضدها أكثر من الرجل. أنتِ لا تبنين جدراناً حول نفسك، ولا تتخلين عن المباهج على أن ذلك من «الحكمة» كما يفعل هو. وعلى الرغم من أن العماء الذكوري قد لوث العلاقات الطيبة، إلا أن المرأة لا تبتعد أبداً عن «الأمومة» وأعني خارج وظائف دورها: تبقى المرأة هي المجهولة وهي منبع الأشياء). ثمة دائماً في داخلها على الأقل شيء بسيط من حليب الأم الطيب. إنها تكتب بحبرها الأبيض».[1]

بينما يضحك الوليد على بلاهة أمه ـ بحالة من «البراءة» ـ يدرب الوالدان الوليد للتحكم بأعضائه، يدققان في وظائف جسمه. وتدريجياً ـ وربما على مهل، عند الآباء المتمدنين ـ يتحرك الرضيع على نحو منتظم نحو التكيف الاجتماعي، منظماً الغذاء والنوم والراحة في أوقات ومراحل منتظمة. لكن

(1) Cixous, «The laugh of the Medusa», p.251.

جزءاً صغيراً من كيان الرضيع يبقى عصياً على الآباء، ومشاكساً إلى حد يزيل علامات الألفة كلها: فالطفل قد ينفجر في أية لحظة في قهقهة مفاجئة ومنفلتة. فمن دون إنذار، قد تهوي متقطعة من أثر مزاح عابر. حسب وثائق فلسفية عن الضحك، ثمة مقولات دينية ووصايا تحرم الضحك ـ وهي تضع تعليمات تبين كيفية ومتى يكون الضحك باهظاً. وهم يحددون الموقف الأمثل الذي حري أن يتخذه المرء تجاه الضحك، لأن الضحك هو إحساسنا الأخير بالإذعان للسلطة. ليس ثمة عمل جسدي يتطلب مثل هذا الانتباه والرقابة الشديدة. لربما نسأل: «هل الوليد مدرب على القعادة؟»، لكن لا أحد يجرؤ على التساؤل، «هل يتكم الوليد بضحكه؟» ومع ذلك، ليس ثمة وظيفة بدنية أخرى تتطلب مثل هذا التحكم، كأن الضحك طاردنا بكونه مأثوراً من زمن قديم منفلت ـ زمن أكثر بدائية حين ضحكنا فيه واسترحنا ونلنا لذتنا من الرغبة. إن الضحك المزموم بأناقة، والمخفي عن الأنظار، يهدد بنسف بلوغنا، الغطاء المتحضر في أية لحظة. مهما حاولت كبح ضحكاتك: إلا أنها ستظهر.

تخيل، بعد ذلك، إذ تجلس بثبات في موقع للسلطة وتعرف أن سلطة التحكم والإدارة يمكن أن تغتصب منك في أية لحظة من أشد الناس وضاعة ـ ليس بمجموعة من المولوتوف ولا بسلاح آلي، بل بضحكة معربدة. يصف جاك ديريدا في كتابه «علم الكتابة» كيف أن هايدغر وضع كلمات مجردة، مثل «كيان» و«تحت المحو» وألغاهما مثلما كتبهما ـ ذلك لأن المجردات ليس لها واقع ملموس. وقد جسد الفلاح في القرون الوسطى الحقيقة نفسها بمستوى عملي وأشد تأثيراً. كان الفلاح يعلم أنه يمكنه الضحك من بعض التنظيمات البلهاء ويمسح اللائحة ليبقيها نظيفة.

يمكنه أن يجعل الكلمة تتلاشى بإخراج الهواء من فمه. فمن وجهة نظر المهمشين والمحرومين، إن لم يستطيعوا المشاركة في كتابة التاريخ، يمكنهم على الأقل محوه. وعلى أي حال، لإنجاح ذلك، لا بد للفرد من أن يدرك أنه بينما يمكن للضحك أن يقلب خفايا السلطة من الداخل إلى الخارج، لجعلها مرئية، يمكنه أيضاً تحويل السلطة إلى همجية صافية، ذلك لأن، في الأخير، ليس لدى السلطة ما تقوله عن الضحك ـ فهي تبقى خرساء صامتة، مصدومة بأضعف وسيلة. وحين تستجيب، يمكنها فقط اللجوء إلى البدنية المجردة Physicality ـ في التعذيب والسجن، والموت. بينما يستعمل الفلاح التنفس كي يقاوم، تستعمل السلطات أقلامها لترد ـ بقرارات المحكمة وتوجيه الاتهامات والمراسيم والعقوبة بأحكام طويلة.

لقد وردتنا الاتجاهات عن الضحك عبر تراث واحد فقط، هو التراث الثقافي المكتوب ـ أولاً عبر الإغريق وبعد ذلك عبر الثقافة اللاتينية ـ أي فقط عبر الوثائق المكتوبة من الكتاب الذكور المنحدرين من الطبقة العليا، وهي التي أخبرت الناس بما هو مضحك ولماذا، وما الذي يتوجب الضحك عليه ومتى ومن ذاك الذي نضحك عليه وفي أية مواقف. والذروة في هذا التاريخ المضحك هي النكتة الحديثة، ذلك النوع الذي بدأ في التراث البلاغي السحيق القدم بهيمنة ذكورية، إلا أنه اتخذ شكله المكتوب في القرون الوسطى. فلا عجب بعد ذاك أن تكون النكتة غريبة على عالم النساء. وعموماً، وكما أسلفت، علينا أن نحقق بجدية الاستنتاج المعتاد: إن الرجال بإمكانهم سرد النكات أفضل من النساء. وإذ نأخذ في الاعتبار الاختلافات في التنشئة الاجتماعية والتعليم، فإن الرجال، بدلاً من أن يكونوا قادرين على سرد النكات بأسلوب أفضل، فقد يكونون منعزلين ـ

عن حيوية الحياة واللغة العامية ومنعزلين عن الروح الارتجالية - ويتحتم عليهم الاعتماد على التركيب الشكلي للنكتة ليمنحوا قصهم الشكل والمغزى. إن بنية النكتة توفر الدعامة التي يمكن للرجال أن يلفوا حولها القصة الممتعة وخفيفة الدم التي يلتقطونها من اللغة العامية.

إن الكيفية التي اتخذت فيها النكتة الحديثة شكلها الحالي هي في الحقيقة حلقة ثورية في تاريخ الأدب. وتعادل هذه الكيفية الانفجارات العميقة التي في داخل السيكلوترون (جهاز لتحطيم نوى الذرات)، حيث يتحرك اثنان من البروتونات بسرعة الضوء للاصطدام. لقد وجدت النكتة الحديثة من تصادم عالمين مشحونين بأعلى ما يمكن من الشحن: هما العالم البلاغي والفكري (الذكر، الطبقة العليا، الثقافة المكتوبة) وعالم الضحك والسرد (الأنثى، الفلاح، الثقافة الشفاهية). بكلمات أخر، تجمع النكتة الحديثة العقل والقلب. وبينما أعمى الضوء الناتج من هذا الاصطدام معاصري تشوسر، فقد مكّنه من رؤية قوة السطر الأخير الذي يمثل الضربة بوضوح أشد. إن منجزه الأدبي الكبير لا بد له أن يمثل بكونه السطر الضربة لهذا الكتاب. كما أن استراتيجيته في وضع النكتة على لسان امرأة يعرض للقارئ الفرصة لرؤية قبعة الأمير الصغير على أنها - عضلات ضخمة لأفعى.

5

لم يرسم تشوسر شخصياته النسائية، زوجة النجار أليسون على سبيل المثال، من خياله فقط، ولم يقتلع في حكاية (زوجة باث)، أليسون الأخرى، من حلم ما[1]. من المؤكد أنه استمع وأصغى إلى نساء كثيرات جدا وهن يقمن بعملهن اليومي - في القلاع والبيوت والفنادق والنزل والأبراج والسوق - يتحدثن ويثرثرن ويلاطفن أطفالهن، ثم وعلى حين غرة ينفجرن بالضحك. نحن بحاجة إلى الاستماع إلى ذينك الأليسونتين، اللتين ليستا إلا استثناءً، إلا أنهما تمثلان النساء في القرون الوسطى، اللائي استمعن إلى النكات وقدرن قيمتها، واللائي منحهن تشوسر في الأخير الفرصة ليطلقن حكاية جريئة بأنفسهن. إن جذور الأدب، كما آمل أن أبين في ثنايا هذا الكتاب، بقيت دفينة ليس في العمل المجهد والمراجعة والوصف الجاد. بل أن الضربات القوية ذات المستويات التعليمية العالية، هي بالأحرى،

(1) تعترف الزوجة بمهارتها العالية في الأمور المالية، وهي المهارة ذاتها التي تؤكد شجاعتها بكونها ساردة. ونجد أهم مناقشة مثيرة لقواعد إدارة المال والسرد في كتاب فرويد «النكات وعلاقتها باللاوعي» (New York: W.W. Norton, 1963): «كل هذا التكنيك [للفكاهة] يهيمن عليه توجه نحو الضغط، أو بالأحرى نحو الادخار. كل شيء سيبدو مسألة اقتصادية. وبكلمات هاملت: «التوفير التوفير يا هوراشيو!» (P.42)». القصة الجيدة أو النكتة يجب أن تكسب إيداعها - ونحصل نحن على فائدتنا - مادمنا قد طلب منا أن نقتطع من وقت عملنا لنستمع إلى هذا العبث.

كالرياضة، نشأت من اللعب والمزاح، من التنكيت والاستمتاع بالوقت - في الفكاهة والضحك ونجد أغلبه على الأقل في القرن السادس، ببراعة واضحة من النساء[1].

يكون وضع النساء محبطاً في دعم النشاط الأدبي عندما يكن مبعدات عن كتابة الأدب. إنهن يعشن في وسط ثقافي مزدهر، إلا أنهن، مثل سجناء معسكرات العمل (الكولاغ)، أُجبِرن على أن يؤلفن كل شيء داخل رؤسهن. رفضن التأثير المباشر والفوري، وبقين مجهولات وغير معترف بما عملنه: متبرعات كونيات وفّرن دم الحياة لأنواع الأدب كلها. إن الكتاب المبكّرين من مثل تشوسر، الذي يمكنه أن يشم القصة الجيدة، كان عليهم بالضرورة أن يصبحوا متنصتين. وبالنتيجة إذ أدرك تشوسر قوة اللغة العامية فقد جذبها إلى الضوء الساطع للنهار، ومنحها شكلاً في الأدب المكتوب، لتكون بدايات الكتابة السردية.[2]

مثل صيادي السمك في المناطق المغطاة بالثلوج، على الكتاب الحفر في الطبقة الثلجية للأساليب الجمالية والمزخرفة، والغطس عميقاً بحثاً عن أسلوبهم وموضوعهم. إن حياة الأدب تكمن خارج سياق المدارس

---

(1) يتداخل هذا الرأي مع ادعاء الفلاسفة اللسانيين، منذ فتجنشتاين، أن الطبيعة الحقيقية للغة تكمن في التوريات اللفظية والنكات - في ما أطلق عليه كونديلاك فيلسوف القرن الثامن عشر بـfrivolous (العبث). إن الأدب (هو) اللغة، وهو يزدهر في اللعب. إنه يعثر على قواعده ويتراجع عندما تفرض هذه القواعد فرضاً.

(2) كل كلمة نستعملها لتشكيل الأدب الخيالي - كالرواية والقصة والخرافة - تأصلت في عهد تشوسر وقد أفادت ضمناً من توجه نحو اللعب والهزل باللغة والواقع. (يثبت معجم أوكسفورد أن تشوسر هو أول من استعمل كلمة Tale حكاية). والكلمة jape (يسخر) التي كانت تستعمل في القرون الوسطى، المهملة الآن، تعني في الوقت نفسه قصة هزلية ونوع من النشاط في اللعب الخليع: الممارسة الجنسية.

النحوية ـ ولم تكن موجودة مع التهجئة spelling بل مع السحر spell؛ إنها قليلة التآلف مع النحو grammar لكنها كثيرة التآلف مع الفتنة glamour. وبناء على هذا يُضمّن تشوسر عملياً في رحلته الطويلة الطبقات الاجتماعية كلها، إلا واحدة ـ هي طبقة النبلاء ـ ويتباهى في إلغائها. ومن الغريب أن اللوردات، وليس الفلاحين، وبالتأكيد ليست النساء، هم الذين يبقون صامتين بالفعل في الرحلة الطويلة. ومن خلال هذا الاستبعاد لهم، يصفع تشوسر الجمهور الأرستقراطي بذكاء. إنه يسوقهم عنوة نحو نتيجة فظّة: فهو لا يثق بهم في سرد قصة ممتعة. إنهم ليسوا إلا طنانين ومقيدين بالحكم فلا يقولون شيئاً يستحق السمع. وعليه فهو يخرسهم. ولربما تُسمع أصواتهم، في النهاية، عند استلطاف أو امتعاض لدعابته، كأنهم جالسين في محكمة، أو كما تبينها واحدة من المنمنمات، يجلسون خارجاً في الحديقة يصغون إلى حكاياته. مهما كان الحال، يسمح لنا هذا النمط من النكتة السياسية برؤية عبقرية تشوسر الرقيقة وتجعل منه الأكثر مصداقية لجمهور القرون الوسطى. بينما كانوا سيتوقعون تغطية كاملة من الرجال الرواة، يفاجئهم تشوسر بعدد من النسوة البارزات، اللائي من دون الحاجة إلى الكحول لإرخاء ألسنتهن، يستعملن النُكت لدعم قصصهن، ويكن قادرات على التواطؤ والإقناع والثرثرة والخداع وعموماً يمتعن المسافرين المتفاوتين الثلاثة والثلاثين وهم في طريقهم إلى كانتربري عبر مناجاتهن المدهشة والمعقدة والممتدة. إن آل أليسون رائدات من العالم الشفاهي، ينشرن ما يمكن أن تنجزه النسوة ما إن تُفتح الأكاديمية والكتابة لهن في الأخير. ومرة أخرى، يقول والتر أونغ:

عندما بدأن (البنات) يقبلن في المدارس بأعداد قليلة أثناء القرن السابع

عشر، لم يوضعن في المدارس اللاتينية الأساسية بل وضعن في مدارس جديدة باللغة العامية. وكانت هذه موجهة عملياً للقضايا التجارية والمنزلية، بينما كانت المدارس القديمة التي تعتمد التعليم باللاتينية مكرسة لأولئك الذين من المؤمل أن يكونوا رجال دين أو محامين أو أطباء أو دبلوماسيين وباقي الخدمات العامة. مما لا شك فيه أن الكاتبات قد تأثرن بالأعمال التي قرأنها وكان منبعها التراث البلاغي والأكاديمي اللاتيني، إلا أنهن عبرن عن أنفسهن بصوت أقل خطابية بكثير، وهو ما أصبح له ارتباط كبير بنهوض الرواية.[1]

يقول والتر بنيامين، الناقد الاجتماعي الألماني، إن «التجربة التي مرت من فم لفم هي المصدر الذي نهل منه الرواة كلهم».[2] يقف الراوي في موقف مميز لكونه قادراً، كما هي المرأة خلال فترة حملها، على أن يورث تلك البضاعة الثمينة التي يطلق عليها النَفَس. وحالما أعلن تشوسر عن نفسه بأنه مؤلف - وكان أول رجل إنكليزي يدعي هذا بجرأة - توجب عليه تجاوز التحدي الجذري للتراث وتجاوز اتكاءه على المؤلفين الآخرين. وبناءً على ذلك أعلن، أنه سيروي قصصه الخاصة، معتمداً على التجارب التي سمعها من أفواه الناس وهو في طريقه إلى كانتربري. ومثل قس علماني، كان عليه أن يورث نَفَس أولئك المسافرين الاثنين والثلاثين - ويقتسم مع كل فرد من جمهوره قُبلة تآمرية.[3] إن مقدمة تشوسر خيالية

(1) Ong, Orality and Literacy, p. 112.

(2) Walter Brnjamin, Illuminations, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), p. 84.

(3) يزعم تشوسر أنه سمع هذه القصص كلها وهو في الطريق، وهو يتذكرها جيداً وعلى استعداد على أن يعيد سطور وتفاصيل القصص المعروضة كلها.. ولسوف يرويها

بالطبع ـ نكتة نصف عملية ـ لكن ما يصطنعه يترشح أغلبه من العامية، من العالم الضاحك، إلا أن الجمهور كان يسترق السمع إلى العامة وسط حديث صاخب. إن الكلمة تلعب دوراً مهماً في ذلك العالم وتشرق بسطوع في سطرين لامرأتين هما، زوجة ميلر وزوجة باث. وإذ يكون الأمر هكذا فإن جمهورهما لن ينسى ماهية الجمهور النسوي في القرون الوسطى، فكلاهما، على وفق نمط قروسطي أنموذجي، يختبئان خلف اسم مستعار، هو الاسم المستعار نفسه في حماية الأختين ـ أليسون. وعليه فحتى هنا، عندما تكون لدينا تجربة أولى لامرأتين تلعبان الدور الأساس في قصة ساخرة، فهما تحاولان الاختفاء عن الأنظار. كلا السيدتين أليسون تجسدان مصاعب جمع وغربلة الأدلة لصالح تاريخ الضحك.

مستعملاً الصور الدقيقة والإيقاعات الدقيقة للرواة الأصليين. وهو هنا يكذب، بالطبع. لكن هذه هي الطريقة الوحيدة التي تمكنه من الوصول إلى حقيقة الرواية. عبر سرد كذبة بحروف بارزة، نعرف أنه يختلق الأشياء. معنى هذا أنه لابد أن يكون «مؤلفاً» وبعبارة أمبرتو إيكو، هذه «خدعة غير نزيهة وصحية وتحررية تسمى الأدب».

6

لقد أدهشني ما اكتشفته حين عملت على هذا الكتاب. أولاً، لقد جئت لأتمعن في ذلك الأدب الإبداعي الخيالي في الغرب، وهو يجد طريقه من منابعه في العالم القديم، إذ تدفق عبر مهاد عميقة ومتعرجة حفرها تاريخ الضحك. وتتبع دهشتي الثانية الدهشة الأولى. قبل سنوات، نشرت مع صديق مقرب، هو إيفان إليش، دراسة عن الوسائل التي شكلت فيها الأمية إطار العقل العادي في القرن الثاني عشر في إنكلترا وفرنسا وألمانيا. وقد أقنعني العمل الحالي أن القراءة والكتابة لا يمكن استيعابهما كاملاً على أنهما من وسائل في تمكين البشر من دون التقييم الأولي للترابط بين اللغة وحس الدعابة، وبين السرد والإضحاك. إن اللعب واللغة والنكت والأدب ـ لها ارتباطات تبدو غريبة أول الأمر. إلا أن اللعب أمر جوهري لدى الحيوانات ـ البشر منها وغير البشر في آن ـ فلماذا يتوجب عليه أن يعرف اللغة، التي هي هيروغليف الحياة نفسها؟ أي أحد يكتب يتوصل إلى معرفة تلك الحقيقة. آنياً أو لاحقاً، يتبنى أي كاتب التلاعب بالكلمات والسخرية. إن اللغة تسعى إلى ذلك.

وابتداءً من سوسير وفتجنشتاين، أشار الفلاسفة إلى الغيظ الذي تثيره اللغة في ما يتمثل في إجرائية النكتة: إنها تدعي توفير استمرارية معتمدة بين الكلمة word والعالم world. فبعد مشوار حياة فتشنشتاين التي قضاها في

التحقق من طبيعة اللغة توصل إلى شيء آخر؛ إذ وجد أن اللغة معيقة ـ مشلولة ـ ولا يمكنها المساعدة وليس لها إلا أن تضحك من مأزقنا سيء الطالع. وتحتم عليه الاستنتاج أن اللغة في أفضل وظائفها أنها تسجل الانقطاع بين ما نقوم به في وصف الآلام وما نعرف أنه موجود هناك فعلاً. وفي نهاية كتاب فيتجنشتاين «تحقيقات فلسفية» لم يستطع إلا أن يدافع عن الصمت ـ صوفية مضللة ـ بوصفه الحالة اللسانية التي هي أفضل من يمسك بجوهر إنسانيتنا. فهو يصرح أن الجزء المعقول من أنفسنا «يحافظ على طمأنينته». إنه ينهي «التحقيقات» بنكتة: «على المرء عندما لا يستطيع الكلام، أن يبقى صامتاً».

أما جورج شتينر، يشير الانقطاع في ثقتنا اللسانية لديه إلى بداية المرحلة الحديثة، اللحظة التي يضعها في نهاية القرن التاسع عشر: «يخرق مالارميه (يصبح الخرق مصطلحاً جوهرياً) العهد، ويقطع الاستمراريات بين الكلمة والعالم. ويولد هذا الانتقال بدوره الانقطاعات بين الكلمة والاستعمالات السابقة أو التالية للكلمة كما تكشفت في «التحقيقات الفلسفية». إننا إزاء بحر لا حد له».[1] وتتداعى هذه «اللامحدودية» التي أثارها مالارميه في ثورة فنية للضحك، في السريالية والدادائية ـ العبثيات الشعرية وخطوط الضربات البصرية. وإذ فهم المزيد بعد المزيد من الفنانين النكتة التي في جوهر اللغة ـ في الـDNA الذي يعود إليها ـ فقد تولى الضحك أشكالاً فنية أخرى. أما اليوم فعلى المرء أن يلقي نظرة فقط على معماريين معاصرين مثل فرانك كيهري وجارلس غوثماي ليرى أن النكات قد تحولت إلى فعل ملموس. وفي الحقيقة ربما يكون التندر أفضل ما يميز «الانقطاع» الذي يستمتع به ما بعد الحداثيين إلى درجة كبيرة.

(1) George Steiner, Real Presence (Chicago: University of Chicago Press, 1989), p. 104.

إن الدائرة التي تنغلق من هوبز إلى فتجنشتاين ـ من الفخر المفاجئ إلى الصمت المفاجئ ـ لكلا الفيلسوفين لتلتف في المكان نفسه، لتحتوي جهاتها وتحتوي الضحك. فيرى هوبز لغة الضحك في العوق؛ بينما يجد فتجنشتاين الضحك في اللغة المعاقة. كل واحد منهما يقبض على لمحة من الواقع «من الجهة الأخرى للغة»، كما يصوغ فتجنشتاين ذلك، وما يريانه في التسلية يضحكهما. إن إطلاق النكات يسمح لنا بتفكيك الواقع لأنفسنا: فالنكات تحبط التوقعات. إنها تخلق واقعها الخاص. إنها تكسر المنطق.

مثل التيارين الهوائيين اللذين يحييانا جميعاً، كما اعتقد أرسطو وآخرين، فإن قدر لهذا الكتاب أن يعيش فذلك بفضل نَفَسين: أحدهما الذي يحيي مجموعة الحقائق ـ الجزء الأساس من الوثائق والمخططات والمخطوطات ـ والآخر الذي يسحب الهواء الهزلي إلى روحه. اِقرأ رسالة وروح هذا النص، الجسد والروح. في بعض الأحيان يأتي المعنى مندفعاً علينا، ليس في الكلمات ذاتها، بل في إيقاع واحتكاك الجمل. ما يعنيه «التعلم من القلب» هو أن تندمج، أن تدعو لضربات ونبض الأدب النزول إلى ما تحت الأضلاع في جهازنا التنفسي. وفي اللحظات الحميمية نضحك مع الآخرين عن حدث ما، ونتوافق في تنفسنا ـ وفي تمتعنا وفرحنا معهم. وحين نتذكر بتلك الطريقة المشتركة بيننا، فنحن نتذكر عبر أجسادنا أولاً في «الشعور» المنتشر للتجربة. لكأننا تلقينا ذلك الشعور «من القلب».

لقد استمتعت بالضحكة الأولى في كتابة هذا الكتاب. وأتمنى أن تكون للقارئ الضحكة الأخيرة. الجميع يضحكون في صيغة المستقبل، ذلك لأن الضحك يردد صدى الأمل: إنه يعلن أن العالم لا بأس به على أي حال، وأنه سيستمر، في طريقته المتذبذبة والملتوية التي لا يمكن التنبؤ

بها. نحن نعلم على الأقل، أن الأشياء ليست بتلك الجدية التي تجعلنا نحاول الضحك عليها.[1]

وكان نيتشه، حتى في أحلك لحظاته، بقي يحدوه الأمل أننا «حتى لو أن لا شيء آخر اليوم له أي مستقبل، فإن (ضحكنا) ربما يكون له مستقبل».[2] إن الضحك يتناغم مع الوعد بالأمل وهو في أعلى انتظامه. علينا ببساطة أن نسترخي متيقنين أن الغد أمر حقيقي. وحين نعلم ذلك نستطيع عندها تولي مهمة تحويله إلى أن يكون أفضل من الأمس. ومن المؤكد أن صوت الضحك سمع دائماً على أنه لغة الإنسان البدائية، أو تعبير بدائي للبشر الذين يرددون من دون ريبة أو حياء ـ على أنهم أشخاص Persons. حتى النخر والأنين يتطلبان نوعاً من التشكيل كي ينقلا معنى معيناً، لكن الضحك يؤكد لنا من دون كلمة واحدة أو إشارة حدوث نشاط إنساني يدعو للأمل والتسلية ـ على الرغم من أنه في بعض الأحيان عدواني باعتدال. إنه لا يحتاج إلى تدريب أو خبرة حتى نفهمه. إنه الأثر السابق للغة الذي لا نستطيع زعزعته، فهو يجري معنا إلى النضوج وما بعد ذلك. ولا منافس له في قدرته لعمل الاتصال. إنه يطيح بالحواجز كلها. إن الضحك يرخي معناه المتسامي في لاتينية القرون الوسطى إلى هاهاهاي، أو في الإنكليزية الحديثة إلى ها هاها، أو بطريقة جويس ها هه هي هو هو.

---

(1) الضحك على شخص ما أكثر تدميراً، وأكثر إهانة علنية وأشد حسماً من توبيخه، وهو بالتأكيد أشد حسماً من تجاوزه. فمن الصعب التغاضي عن السخرية، كما سنرى. إنها تتخذ صيغة المؤامرة بين المهرج والضحية؛ وتتطلب فعلاً مدروساً للنسيان لكلا الطرفين. إن ابتلاع كلمات المرء في الاعتذار، أو استعادة امرؤ لكلماته يمكن أن تكون لا طعم لها فضلاً عن أنها لا يمكن تصديقها. يسمح الضحك بتسوية: فلا حاجة إلى كلمات للتكلم بها، وتبقى الإمكانية أن الشخص الآخر يمكن أن يسخر أيضاً.

(2) Friedrick Nietzsche, Beyound Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage Books, 1989),p. 150.

1

العبرانيون

«السخط المقدس»

جرب الأغلبية منا، في مرة أو أكثر، ضحكة عفوية وممتعة ما استدعى تداعي الدموع على الخدود. فكر، مثلاً، أنك التقيت من جديد بصديق قديم كنت تفتقده ـ وصار عناق وضحك ونكات ـ فتشعر بالارتباك عند الإحساس أنك فاجأت نفسك بالبكاء أثناء الضحك. وسرعان ما تزول المفاجأة: فليس ثمة ما هو غريب، بعد ذاك، في نوبة دموع الضحك. وإن تساءل أحد ما في تلك اللحظة، «ما الأمر؟ لماذا تضحك؟» لكنا نجيب بكل نزاهة، «لا شيء مهم. ليس غير أنني فرح جداً». في تلك اللحظة، كشف الضحك عن نفسه في شكله الأصيل. ولكنت أقول، تذكرني تلك المناسبات بحالة مبكرة جداً، في الزمن الذي لم نبدأ فيه بالتحضر في المشاعر وحين صرنا ننظمها بأناقة، في الزمن الذي لم يكن الضحك والبكاء فيه منفصلين عن بعضهما بعضاً، في زمن بعيد كان فيه الرضيع لا يحتاج إلى الانتظار إلى اليوم الأربعين أو حتى اليوم الرابع من حياته ليضحك. بل كان يأتي إلى العالم يضحك ويبكي.

وثمة دعم لساني لهذا الادعاء. فبعض من مؤرخي اللغة، مثل روبرت

كاليبورن في كتابه «جذور الإنكليزية» يتتبع أثر الضحك في جذر الكلمة الهندوأوربية Kleg التي تحمل المعنيين «يبكي» و«صوت»، بينما، كما يقول، إن الكلمة الجرمانية lauch تعني «صرخة عالية». كذلك، تبعاً إلى كاليبورن، أن الدموع التي نذرفها، جاءت من skei وتعني «أن تشرّح» أي أن تقطع أو تفصل أو تبعد جزءاً عن جزء أكبر متلاحم معه، مثلما ندلل على انشطار المشاعر بالقول إننا «انفجرنا» ضاحكين. لاحظ، أيضاً، أن الكلمة tear «دموع» تثير غموضاً هنا: فهي تعني شقاً في قطعة قماش أو قطرة سائل من العين. وعملياً، الضحك والبكاء توأمان شقيقان، تولدا من شعور كثيف: وتذيب تلك الكثافة التصنيفات والانفصالات في محلول شعوري متزامن في الضحك والبكاء[1].

من الناحية التاريخية، لم يكن الفرح والحزن قد أدركا دائماً على أنهما قطبان متضادان. ورأى جيوردانو برونو العاشق الكبير للتضاد paradox، اقتران هذين الشعورين بكونهما يمثلان قمة الاستجابة البشرية الأساسية، وجمعهما في شعاره الشخصي: «في الفرح حزين، في الحزن مبتهج». وتبعاً إلى برونو، يأتي الضحك كله متأثراً بالدموع، كما أن البكاء كله يخفي شيئاً من المتعة. وحتى في لحظات الألم، عندما نبكي على موت أحد، يمكننا القول إننا لا نزال نمنح أنفسنا تنهيدة من راحة لذيذة لأننا بقينا أحياء[2].

---

(1) كتب ليوناردو دافنشي بحثاً عن المشاعر الإنسانية للفنانين، ونشر البحث «بحث عن الرسم» في باريس أولاً في العام 1551. يلاحظ أن «لا فرق في العين أو الفم أو الخدود بين من يضحك ومن يبكي، لكن هناك فقط تلك الصلابة في الحاجبين اللذين يجتمعان لدى من يبكي ويرتفعان لدى من يضحك».

(2) تصف هيلدغارد بينين، واحدة من متصوفي القرن الثاني عشر، كيف أن الكثافة في

لقد شبه الأنثروبولوجيون العلاقة بين الضحك والبكاء في الثقافات الشفاهية بشيء يشبه الرمز الصيني القديم لين يانغ. وكما هو معروف لنا عن رمز ين يانغ أنه رمز لدمعتين واحدة سوداء والأخرى بيضاء مغلقتين على بعضهما بعضاً. الدمعتان ـ إحداهما تبدو كأنها تسقط على الأرض والأخرى مرتفعة إلى الأعلى ـ لتشكلان دائرة متوازنة يمكننا تخيلها على أن كل جزء فيها يدور حول الآخر، أو يحتضنه أبداً بثبات. في كلتي الحالتين، ليس في الرمز بداية ولا نهاية.

في شفاهية العالم الأولي، تبدو الأحداث كلها متداخلة ومنبسطة لتكون جزءاً من دائرة مستمرة. لا شيء يقف مباشرة بالتضاد من أي شيء آخر. الأقطاب المتعارضة الحقيقية تطورت لاحقاً فقط مع تعلم القراءة والكتابة. تعاشر المتعلمون ـ تأبجدوا ـ عبر الاحتفاظ بدموعهم للحزن والألم. مع التعليم تأتي التصنيفات المنفصلة والتعريفات الدقيقة. لا يتسامح التعليم كثيراً مع الغموض. بينما تتميز الشفاهية بالعودة إلى الزن، مثلاً، والقدرة على مسك الأفكار المتضادة في الذهن، من ذلك النمط المطلوب في تضاد الزن. يتساءل أستاذ الزن، ما هو الصوت الذي يصدر من تصفيق اليد الواحدة؟ لا يتأمل الطالب بالسؤال المكتوب على قطعة ورق، ويعود إليه مرة بعد أخرى ليحلله عن قرب من أجل الوصول إلى معناه. بل يتحرك المبتدئ إلى مكان منعزل، محاولاً تصوير الحل، أو لربما يجد ببساطة الاطمئنان أو الراحة في قلب الغموض. إن من آثار عصور ما

التجربة تؤثر في التغيرات النفسية. هنا وصف لرؤيتها الثالثة والأربعين: «حين يلامس الفرح أو الحزن قلوبنا، تضطرب الأوعية الدموية الصغيرة في أدمغتنا وصدورنا ورئاتنا. ووفقاً لذلك، ترسل الشرايين الصغيرة للصدر والرئتين أخلاطها إلى الشرايين الصغيرة للدماغ التي تستلمها وتغرق العيون. ومن هنا تمنحنا الدموع».

قبل التعليم، أن ما يبدو لنا على أنه تضاد شعوري لا سبيل إلى حله - هو الشعور بالسعادة والحزن في اللحظة نفسها تحديداً - والعثور على الحل، السيولة، في مياه دموعنا العذبة المرة[1].

تهيمن على تاريخ الضحك ظاهرة «المتع المزدوجة»، كما أسماها افلاطون - وهي ازدواج الضحك والبكاء، الفرح والحزن - التي تبدو للوعي الحديث أمر غير طبيعي وغير متزن مثل حك بطنك بيد والضرب على رأسك باليد الأخرى. إنها تبدأ متدفقة قبل ولادة المسيح، وتستمر نزولاً عبر دعابات العوالم البالغة القدم ثم القرون الوسطى، حتى تصل العصر الحديث، في سرد النكات الفرويدي. ومن الطبيعي أن تنتج أغلب التجارب مشاعر مشوشة ومختلطة لكن من المحتمل أن ليس ثمة من شيء أكثر تصارعاً (وأكثر شيوعاً، في الوقت نفسه) من تمازج الضحك والبكاء. نحن الحديثين نعرفهما ببساطة على أنهما اثنان من المشاعر اللذين يتميز الواحد منهما عن الآخر. وأن مسيرة التاريخ، أيضاً، تكاد تكون قد ظلت متأكدة بشأن هذين الصنفين، إلى درجة ختم اختلافاتهما في قناعين منفصلين - واحد مبتسم للكوميديا وآخر متجهم للتراجيديا. ومع ذلك، حتى هذين القناعين جرى صبهما في قالب واحد، أو على الأقل أنهما يعلقان جنباً إلى جنب يلامس خد الواحد فك الآخر.

وعند مؤرخين مثل فرانسيس كورنفورد، الذي عثر على جذور الدراما

---

(1) أول من كتب عن العذب المر ليشير إلى المشاعر هو تشوسر؛ فله تجربة عذبة سبكت بطعم مر. ولابد أن أبا النكتة الحديثة، تشوسر، قد عرف ذلك الشعور الأولي المختلط. يستعمل تشوسر المصطلح ليشير إلى تجربة توقع القدرة الربانية في علاج الألم الذي نعانيه. ففي وسط الحزن يمكننا توقع سلوى العزاء. والصلاة ذاتها هي شيء من العذب المر.

في الشعائر الزراعية، أن الكوميديا والتراجيديا ينموان من الشعيرة نفسها، وتصبحان أجناساً مختلفة عبر التأكيد إما على موت البطل أو على انبعاثه وزواجه. في كتابه «أصل الكوميديا المجنونة» ينتقد كورنفورد يوربيدس لتفضيله ما تصوره أرسطو، كما فعل الجمهور الحديث، بأنه النهاية الملائمة للتراجيديا. وهو يشير، على سبيل المثال، إلى أن اسخيلوس ينهي ثلاثيته، على نحو طبيعي، بنهايات سعيدة.

ربما يمكن عد الضحك والبكاء بأنهما اللذان يكونان الخليط الأكثر إنسانية، وهو ما نجربه في كل مرة ونستجيب إلى واحدة من تلك النكات العدوانية التي تستحث الضحك على الضحية المسكين الذي لا حول له ولا قوة. لقد وجدنا انفسنا جميعاً نضحك، في الغالب على الرغم منا، وبالتأكيد ضد حسن ظننا، ويقيناً عبر حزننا، على سوء حظ شخص آخر. بيد أننا نشعر أيضاً بالارتياح الكبير بأننا لسنا من تلقينا لسعة من شوكة مؤذية، أو لسنا من سقطنا من أثر الانزلاق على قشر موز، أو من ابتلينا بعوق الكساح. ولذلك نقف هناك في مطب مشاعرنا، نضحك ونشعر بالحزن في الوقت نفسه. ومن الغريب جداً، أن ذلك ليس ضحكاً ممتعاً فحسب، بل ضحكاً ساخراً كذلك، وهو ما ينقلنا عائدين إلى تلك الحالة غير المميزة قبل دورة المشاعر ـ لنستمر في حالة الزن Zen ـ بأن نتداعى إلى دموع متقطعة. ويوفر التاريخ تقريراً مذهلاً عن هذا التمازج المبكر في المشاعر.

وتوفر ألواح طينية ذات أهمية كبيرة لتاريخ الضحك، اكتشفها علماء الآثار في ثلاثينيات القرن العشرين، دليلاً على أن الضحك والبكاء في وقت واحد قد شكلا المركز الشعوري الطقسي لحياة الشعوب في

تاريخ البشرية المبكر. وقد نقشت هذه الألواح في وقت ما من القرن الرابع عشر قبل الميلاد في منطقة أوغاريت في شمال سورية وسميت نصوص رأس شامرا، نسبة إلى المنطقة الجغرافية حيث عثر عليها. وبعد أن درس الباحث الهولندي ما كتب فيها بالخط المسماري، استنتج أن ثمة نصين يصفان «أسطورة بعلالين» و«موت بعل» ويتحدثان عن دراما دينية قديمة للفينيقيين ـ الكنعانيين تحتفي بموت وبعث إله المحاصيل والمطر والخصوبة بعل، بالدموع والضحك. وانتشرت هذه العبادة ليس في بلاد كنعان وحدها، بل وجدت طريقها ليس إلى أراضي النيل والفرات، بل امتدت كذلك إلى آسيا الصغرى وأبعد من ذلك باتجاه الغرب. في هذه الأماكن كلها كان الناس يبكون وينتحبون لموت الآلهة وهم يدفنونهم في الأرض، ويضحكون وينتعشون في الوقت نفسه، عند التنبؤ ببعثهم الذي لابد منه وزواجهم المحتم من الإلاهات اللائي يكملنهم. والهدف من هذه الاحتفالات هو التوحيد والانسجام، زواج المتضادات، وهو الأمر الذي لا يختلف كثيراً عن زواج الضياء والظلام في ملهاة لشكسبير. توفر هذه النصوص الدليل على نظريات كورنفورد.

إن تسلسل الأفعال في ألواح راس شامرا ـ بمعية القصائد المشابهة لها التي عثر عليها بالتزامن مع النص الأساس ـ يشير بوضوح إلى أن القصيدة كانت تتلى أثناء الحفل الخريفي الذي يحيي انتصار فصل الرطوبة على فصل الجفاف وتكون للإله بعل فيه الصدارة بوصفه إله الخصوبة: فالقبيلة تدفنه في الخريف لتتيقن من بعثه بعد مجيء المطر في الربيع. فمع انتقال بعل إلى منزله تحت الأرض، يقوم من شهدوا دفنه بالبكاء عليه ويندبون رحيله. وإذ يعلم هؤلاء أنه سيعود حتماً، فلسوف ينفجرون من الضحك

في وقت آخر، ليحيوا في مرح متضادٍ مع حزنهم[1]. إن التيقن من الانبعاث حوّل ولطّف ألم الموت. فضلاً عن ذلك، لا تسرد الألواح خطاً زمنياً واحداً، بل تروي دورة النمو النباتية، في الزراعة والحصاد: وهي الدورة التي من الواضح أن ليس لها بداية ولا نهاية. فتحافظ المواسم على عودتها الأبدية، وهي تولد التغير وتبعث الانتعاش. وفيما يأتي تلخيص هفيدبيرج لاحتفال بعل: «لا بد لنا من ملاحظة أن ليس الآلهة فحسب، بل الناس أجمعهم شاركوا في الاحتفال الخريفي، أولاً بـ البكاء والنحيب والعويل، ثم بالضحك والمرح الإيروتيكي الصاخب»[2].

جاء الضحك والمتعة في مهرجانات الحصاد مزخرفة بإيروتيكية ثقيلة، كما يشير إلى ذلك هفيدبرج، لأن حرف علة واحد فقط يميز جذر الكلمة العبرية التي تعني «الضحك» عن التي تعني «المضاجعة». وعليه فمن خلال تورية، يمكن أن يشير النص إلى دلالة إيروتيكية أقوى مما يشير إلى الضحك الصافي. لكن ذلك يتلاشى سريعاً، لأن الفرحة بغزارة الحصاد كانت تنقطع بمعرفة أن الشتاء ـ بكونه الدورة الأخرى للموت ـ على الأبواب. نتيجة لذلك فإن النحيب يكتم بين الحين والآخر أصوات الضحك. ويؤمن هفيدبرج أن الساميين قد عاشوا قريباً من الدورة المستمرة للفصول ولذلك ركبوا عجلة المشاعر بسهولة، متقلبين من الحزن إلى البهجة ثم يعيدون الكرة.

من الناحية الفعلية، تخدم ألواح راس شامرا بكونها فقط نقطة البداية

---

(1) تكون النكتة العدوانية مناسبة للبكاء والضحك. يعبر الجمهور عن حزنهم من الألم المتأتي من تضحية الضحية، وفي الوقت نفسه، يعلمون أنه أو أنها ستنبعث من «الموت».

(2) فلمنك فريس هيفيدبرج، البكاء والضحك في العهد القديم: دراسة في الدين الكنعاني الإسرائيلي. (Leiden: E.J. Brill, 1962) p.56.

للاهتمام الحقيقي لهفيدبرج، كما يوضح ذلك عنوان كتابه «البكاء والضحك في العهد القديم». إنه يرى أنه إذا قرأ ألواح راس شمرا على نحو صحيح، فإن آثار المشاعر الدينية لتلك الفترة المبكرة قد بقيت حية في التاريخ اليهودي المبكر للعهد القديم. (وعلى الرغم من أن هفيدبرج لم يكن يقصد ذلك إلا أنه في الواقع يبني أساساً لتاريخ المشاعر). وهو يعثر على أحد الآثار في كتاب عزرا 3:12، الذي يصف بناء المعبد الثاني. بعض الكهنة واللاويين، وهم يتذكرون تدمير المعبد القديم، يبكون بمرارة، بينما يبتهج الآخرون لمشاهدة المعبد الجديد. يسجل الكتاب المقدس التحام الأصوات، وهذا هو الدليل الذي يبحث عنه هفيدبرج: «لا يميز الناس بين صوت الفرح الصاخب وصوت النحيب».

ولاتزال آثار تزامن النحيب والضحك تميز بعض الأعياد اليهودية. فالسنة اليهودية الجديدة، «روش هاشانا»، على سبيل المثال، جرى الاحتفال بها تقليدياً في موسم الحصاد، فترة تحول سريع من الفرح والبعث نحو الشتاء المميت البارد[1]. حتى أن «روش هاشانا» التي تشير إلى الرزنامة اليهودية بكونها يوم الحساب قد جرى التأكيد عليها في الصورة التي رسمها الكتاب المقدس للرب وهو يمسك بيديه ميزان

(1) ترتدي السنة الجديدة الدنيوية، بالطبع، القناع ذا الوجهين لجانوس، الذي يرمز إلى أن الندم من الأخطاء التي ارتكبت في السنة الماضية، والبهجة المتأتية من الأمل بالبداية الجديدة. هكذا تكون الفكرة التي ترى أن المشاكل العالقة يمكن التغلب عليها، عبر قرارات السنة الجديدة ـ بقلب «ورقة جديدة» في الموسم المحدد. ويكون لقاء هذين الشعورين بكونه اللحظة الأكثر إثارة للمشاعر في الرزنامة ـ طرقة منتصف الليل الأخيرة في السنة، اللحظة العاجلة التي لا تنتمي إلى السنة الماضية ولا إلى السنة الجديدة، وتتمظهر بالضحك والبكاء، وبالطبع، بالقبلة التقليدية، التي تذكر في بعض الأحيان بعاطفية ودوار مؤامرة الحياة التي يستمتع بها الناس مع بعضهم بعضاً ومع الله.

العدالة: في يوم الحساب، سوف يوزن الحسنات والسيئات في قلوب العظماء والمتواضعين سوية. وتتبع الاحتفال بـ «روش هاشانا» عشرة أيام للكفارة، وتبلغ أوجها في YOM Kippur يوم الغفران، عندما يكون الحكم الإلهي قد حل حتماً. يعلن قائد الترتيل أن هذا اليوم يوم الصيام وينفخ في Shofar ـ قرن الكبش ـ الذي يرمز لدى بعض شراح الكتاب المقدس بصرخة الشعب اليهودي، كما تنص بذلك الآية واحدة وستين: «اِسمع صرختي، يا إلهي، واصغ إلى صلاتي»[1]. يركز هؤلاء الشراح على النَفَس أو Ruach فالرب يُدعى للسماع والإصغاء والتائب لا يضيع نَفَسه. ويُصدر نافخ قرن الكبش نغمتين مختلفتين. فمرة نغمة حادة وطويلة، ينوي فيها محاكاة صرخة حزينة؛ وفي النغمة الأخرى يحاكي سلسلة من النغمات القصيرة والسريعة، محاكياً ضحكاً سريعاً ومنطلقاً[2].

وثمة شراح آخرون يركزون على قرن الكبش نفسه، بكونه رمزاً للتضحية البديلة عن إسحاق. إن الرغبة البطولية لإبراهيم للتضحية بابنه الوحيد تجمع المشاعر الراسخة في كل من الحزن والفرح: فعلى الرغم

---

(1) إن المهرجانات الأوربية ـ والاحتفالات التي تجمع تقليدياً بين الكوميديا والجد (التي سيجد القارئ مناقشة لها في موضع لاحق من هذا الكتاب) ـ ليست دورية وسنوية ووثنية ومسيحية فحسب، بل أيضاً تحدث في أزمنة محددة، على سبيل المثال في أوقات التحولات الموسمية.

(2) تبين إحدى الرسومات في زمن مبكر من القرن الرابع عشر لـ mahzor (كتاب الصلاة) نافخ قرن الكبش وقدمه اليمنى على مقعد بثلاثة أرجل، ما يشير إلى تشتيت قوة الشيطان. في حين يحاول الشيطان القبض على روح نافخ القرن وإخماد الصوت. لابد أن نافخ قرن الكبش يركز على توازن المقعد بينما يصدر كل نغمة بوضوح. التوازن أو التمركز، التي تتطلب تلطيف المشاعر - كي تتطابق مع الزمن، راس هاشانا - هي أقوى دفاع ضد انقضاض الشيطان. وتود الفورات المتطرفة أن ترمي الفرد إلى خارج التوازن - كي تجعله هدفاً للسقوط.

من تطفل الشيطان، إبراهيم قادر على إطاعة أمر الرب والتضحية بابنه الوحيد، وفي الوقت نفسه، على ابقائه متكاملاً بجعل أحد الملائكة يقدم له كبشاً للتضحية به بديلاً عن ابنه في اللحظة الأخيرة.

إذ يرفع إبراهيم سيفه عالياً فوق رأسه، يتجمد العالم للحظة. يتأجل تعليق إبراهيم في تلك اللحظة المنشطرة بين فقدان ابنه وفرحه بإطاعة ربه. تتواجد هذه اللحظة في زمن التفكر والتأمل: يحبس العالم أنفاسه الجماعية في تطلع. وفجأة، يرى إسحاق الملاك يظهر في المشهد، فيتنفس الصعداء مستريحاً. وفي نهاية المطاف لا حاجة بإبراهيم لشق ابنه نصفين، وبقيت مشاعره غير منشطرة[1]. ومع ذاك فكل شيء ينتهي بسعادة، يعيش إبراهيم أيامه حاملاً مشاعره الكامنة، مجسداً الحلو والمر إلى الأبد. إنه يعود من عالم المعجزات إلى عالم البشر، لكنه يتنفس على نحو مختلف.

هذا هو الدرس الذي يستشف من نفخة قرن الكبش في نهاية السنة القديمة وبداية السنة الجديدة: صوت تجدد النفس وإعادة تعريفه بالوساطة الإلهية ـ عبر المعجزة ـ كي يعبر في النهاية عن الضحك والبكاء في الآن ذاته. وعلى أي حال لا صوت يُسمع ما لم يشكل قائد التراتيل شفتيه بعناية ودقة على نحو يضيق ويبطئ مجرى الهواء. إن قرن الكبش من الناحية الفعلية يتحدى قائد التراتيل. لكنه لا يستطيع كبح قوة نفَسه المحبوس. يتردد صدى صوت قرن الكبش في المعبد مشيراً إلى ما يجمع البهجة والاتحاد ـ بين الإنسان والإرادة الإلهية، المزج المطلق بين الفرح والحزن ـ مزج الحياة بذاتها. إن الهواء والصوت، يعيش كل

(1) يكشف المعنى المزدوج لكلمة Cleave مرة أخرى عن ممانعة الأشياء عن الانفصال: فللكلمة معنيين «الالتصاق» و«الفلق».

منهما ويموت في عالم التلاشي، الزائل والعابر يرمزان ليس إلى الطبيعة المؤقتة للحياة فحسب، بل إلى الحقيقة التي مفادها أن معجزة الحياة، نَفَسنا، يأتي من عالم مجهول. علينا أن نتحكم ونشكله قبل أن نسلم ما منحنا إياه إلى العالم اللامرئي. ما الذي لا بد لنا من أن نتنبه إليه، وما الذي يهم، وما الذي يشير إليه نفخ قرن الكبش، يكمن في الاستعمال الجوهري لنَفَسنا ـ في الضحك والبكاء[1].

لكن بعيداً عن الآية في عزرا 3:12، والمثال الأكبر عن دمج إبراهيم للفرح والحزن، يعثر هفيدبرج في بعض الأمثلة على سرمدية الضحك والبكاء. في الوقت الذي كتب فيه الكتاب المقدس، كانت المشاعر قد مرت عبر غربال الحضارة. وأمست الدموع لا تعبر إلا على شيء واحد فقط ـ هو الحزن. وما هو أكثر وضوحاً، فقد الضحك إلى حد كبير، قدرته على التعبير عن إطلاق الفرح ورمي ألم الإحباط. وفي الفترة التي يدرسها هفيدبرج، تأتى الضحك الذي في الكتاب المقدس فعلياً وكلياً، بل حتى ضحك الرب، من الفرح. يركز الكتاب المقدس على القوة المذهلة للضحك الساخر، وعلى قدرة اللّه في جعل الجسد البشري يرتعش. وفي الواقع، يحدث الضحك المرح في العهد القديم ليس إلا. لكن الحادثة تمثل مفتاحاً لعجائب النص، تلك التي تنتج رمزاً حياً لتعاملات الرب الوفية للشعب العبري. أما بشأن المسيحيين، فالحادثة أكثر جدارة

(1) تحتفي الزواجات اليهودية في القرون الوسطى بثنائية الحزن والفرح: «العباءة المهلهلة المبطنة كانت ترتدى علامة حداد [من العريس في الزفاف] على بيت المقدس، وعلى معبدها المحطم والمنفى ـ على الأفكار المؤلمة التي يتذكرها اليهود دائماً في الاحتفالات.
(Therese and Mendel Metzger, Jewish Life in the Middle Ages { New York: Alpine Fine Arts Collection, 1982} p. 50).

بالملاحظة عند تبشيرها بميلاد العذراء في العهد الجديد، وهذه بذاتها علامة عجائبية من الرب في ثقته بشعبه.

لا يأتي الإبلاغ في العهد القديم من مبعوث من الرب، ملاك مثلاً، بل من الرب نفسه. ومع ذاك، وبالاختلاف عن زيارة جبرائيل إلى مريم، فإن هذا الإبلاغ قد استقبل بذهول. عندما أبلغ الرب إبراهيم بأن امرأته، ساراي، ستلد له ولداً (تكوين. 17:17)، «وقع ابراهيم على وجهه وضحك»، فما الذي عساه أن يفعل إلا أن يضحك وهو غير مصدق؟ فعمره قد بلغ المائة. وساراي نفسها في التسعينات من العمر وكانت عاقراً طوال حياتها.

فيما بعد في تكوين 18:10 وما تلا ذلك، يؤكد الرب لإبراهيم أن ساراي ستحمل طفلاً بالتأكيد. وتصغي ساراي للأخبار من داخل خيمتها وإذ تسمعها، تضحك مع نفسها، قائلة: «هل سيصيبني السرور بعد أن بلغت من العمر عتياً، وصار بعلي شيخا؟» (تكوين 18:13). ويواجه الرب إبراهيم عن الضحكة الساخرة لزوجته بالتهديد: «هل ثمة شيء عصي على الله؟» (تكوين 18: 14). وإذ تخشى ساراي غضب الرب تنفي مطلقاً أنها ضحكت. إلا أن الرب يصر ويوبخها بشدة: «لقد ضحكت!» (تكوين 18:15). ثم يغادر الرب مخبراً الزوجين بتوقع عودته في الربيع.

في ذلك الربيع (نتذكر معجزة نهوض الرب في الربيع في ألواح راس شامرا)، عندما تلد ساراي ولدها بأعجوبة يتحول اسمها إلى سارة، الذي يعني «الأميرة»، كي يعلي من شأنها كل من ينطق بالاسم عبر تذكر معجزة حياتها. فضلاً عن ذلك، يطلق الرب على ابن إبراهيم وسارة الاسم العبري «يتزجاك» الذي يعني «إنه يضحك». ويمثل إعلان سارة عن الحادثة بأنه المثال الوحيد في العهد القديم عن الضحك البهيج: وقالت سارة «لقد ضحك الرب علي،

كل من يسمع سيضحك مني»، (تكوين، 21:16). ولذلك تقوم سارة بتعهد، تصيغه بالضحك، حتى مع الغرباء، الذين يسمعون أخبار أعجوبتها.

وللرب أسلوبه الخاص في وضع هالة مقدسة على حمل سارة. فبينما يبارك الرب إسماعيل، ابن إبراهيم من عبدة مصرية، فهو يحفظ عهده لإبراهيم؛ ويوقع ذلك العهد من خلال إسحاق، ولد إبراهيم الوحيد من سارة والوريث الوحيد للسلالة الأبوية. فمن خلال إسحاق ستكون سارة «أم الأمم؛ وسيغدو أحفادها ملوك الناس». (تكوين، 17: 17).

يدرج العهد القديم عدداً من العهود المختلفة، إلا أن الذي بين اللّه وإبراهيم له مكانة خاصة، وقد فُسر في العادة على أنه علامة على الحب الذي يدافع به الرب عن شعبه. وعلى أي حال لا تتضمن العهود الضحك في العادة. بل على العكس: تضمن عهد عقد في الشرق الأدنى التضحية بالحيوانات بتقطيعها إلى أجزاء صغيرة، وهو الأمر الذي ذُكِر، في الحقيقة، في العهد الذي قطعه الرب مع إبراهيم في تكوين 15:9 ـ 21. بعد أن قُطعت الأجزاء ووضعت في صفين متقابلين سار المشتركون بين الصفين، ربما للترميز بأن من يحنث العهود قد ينسلخ ويعزل من المجتمع. المصطلح النموذجي في العبرية للعهد هو «أن تقطع عهداً»، التي ربما أتت من هذه العادة. والختان ليس ضحكاً، إنه قطع بالتأكيد، يجعل أي يهودي عضواً في مجموعة مختارة ويسمح لكل فرد بالمشاركة في العبادة المشتركة. وأول إشارة إلى شعيرة القطع هذه يأتي ذكرها في الكتاب المقدس عندما يأمر الرب إبراهيم بأن يختتن لنفسه وجميع الذكور في بيته. (تكوين 17:10 ـ 14). إن شعيرة القطع في الختان تحاول تفادي أي قطع جسدي أو عاطفي للفرد عن بقية أفراد الأمة اليهودية.

تلعب القصص الرعوية دوراً محورياً في الكتاب المقدس؛ إنها تحل

تعقيد العالم بكلمة واحدة. فولادة إسحاق تضيىء وجهة النظر اليهودية إزاء الضحك. الضحك الذي ينبع من الفرح، الذي يسمى بالعبرية simcha، لا يمكن أن ينشأ على الأرض من الإنسان. لا يمكن أن يكون إلا هبة ومعجزة ربانية، مثلها مثل النَفَس. ويكاد يكون ذلك هو حرفياً ما بينه الرب لسارة من خلال معجزته: فيتزجاك (إسحاق بالعبرية) هو التجسيد لهبة الضحك الإلهية، وعبر هذه الهبة يحول الرب الضحك الساخر لإبراهيم وسارة الذي ينم عن عدم إيمان إلى قوة للفرح ـ وكذلك يحول أي أحد جرفته المعجزة البهيجة لميلاد إسحاق. إن إسحاق هو ابن الرب حقاً، إلا أنه ليس تجسيداً لـ «الكلمة». إنه بالأحرى تجسيد للضحك ـ التنفُس الثاني والمعجزة، تنفس الخلق في نظرة المصريين القدماء لنشأة الكون، وهو التنفس الذي هو سابق، وأكثر شمولاً، من اللغة.

نعرف في تراتبية منزلة الملائكة، أن إسحاق هو «ملاك الضياء» لأن سطوعاً فائقاً أحاط به عند ولادته، هالة من البهجة الخارقة، لكأنه جاء إلى العالم ليتتبع أثر أصوله الإلهية. ربما لأنه يمثل على نحو قاطع تجسيداً للضحك، وهو يمتلك أيضاً تنفساً خارقاً، لا يمكن أبداً اطفاؤه. يقول فورلانك في «موسوعة الأديان»: «إن التراث اليهودي يجعل من إسحاق ملاك الضياء، وقد خلق قبل العالم، وتجسد فيما بعد ليكون أحد البطاركة الذين بلا خطيئة والذي ليس للموت عليه من سلطان». ومبكراً إذ يروي الرب قصة حياة إسحاق يقدم لنا نبذة عن خلوده.

ويكمن درس مهم في فهم طبيعة الضحك تحت سطح هذه القصة. إن الضحك هبة لا بد من تجربتها باستمرار. إن النكات، وهي الطرائف التي تخلق بعفوية، يجب أن تقدم من أجل رفاهية المجتمع. وفي الواقع، تلك

هي الطريقة الوحيدة التي تمكننا من الاحتفاظ بالقوة العجيبة للضحك. فضلاً عن ذلك، وعند الحديث عن أصول الضحك، ثمة دعوة في الضحك فيها نوع من الوساطة الإلهية: فتبدو قصة إسحاق بأنها تفصح أن الضحك يمكنه القيام بأعمال إعجازية، مادمتَ تتوقف عن الاعتقاد بأنك تمتلكه ومادمت تكف عن التشبث به لحياة محببة.

وربما تكون الفكرة ليست غريبة كما تبدو. أولاً لنقرأ ما يقوله عالم الاجتماع إيرفنغ غوفمان، الذي يعلق بذكاء على الفكاهة والضحك في المحادثات العادية في جملتين قصيرتين: «أحد أبطال [المحادثة] هو الفكاهي الذي يمكنه تقديم المصادر، لقضايا هامة وواسعة بأسلوب يلائم لحظة الكلام الراهنة على نحو لا يوصف. ولأن الفكاهة لن تكون مثل الإخبار، فقد قدمت التضحية إلى المحادثة، وجرى تقديم الاحترام إلى واقعه الفريد بفعل يبين كم أن الممثل حيوي في تفاعله»[1]. وثانياً تقوم عالمة الأنثروبولوجيا ماري دوغلاس بشيء مشابه عندما تصف المهرج بأنه نوع من «الصوفي الصغير»، «أحد أولئك الذين يتجاوزون حدود العقل والمجتمع ويقدمون لمحات من الحقيقة تترشح من شبكة المفاهيم المنظمة»[2]. إن للضحك ميلًا لتكسير ما هو مألوف، ويخلق إمكانية

(1) Erving Goffman, The presentation of Self in Everyday Life (New York: Doubleday), p. 48.
لاحظ أن الرب وسارة ينهمكان في شيء لا يحدث كثيراً في الكتاب المقدس - ذلك هو التفاعل الاجتماعي ذو الوحي الإلهي. وفي العبرية، تكون الكلمات التي تقابل الضحك والمضاجعة الجنسية من أصل واحد، ومترابطان بشدة إلى درجة أن في مرات معينة يصعب على القارئ التمييز بين الضحك وممارسة الحب، وهي فوضى قد تجعل الجملة ممتعة في بعض الأحيان ومحرجة في أحيان أخرى.

(2) Mary Douglas, Implicit Meanings: Essays in Anthropology (London: Routledge and Kegan Paul, 1975), p.108.

حدوث أكثر الأشياء جموحاً. عندما يكون المشهد مضحكاً، فإن الحالة العادية للأشياء تخلي المجال للمفاجأة والعجب.

إلا أن قصة الكتاب المقدس عن إبراهيم وسارة تحمل معنى أكثر أهمية لتاريخ الضحك. ويبدو أن النساء ـ وسارة على الأخص ـ لديهن ارتباط إلهي بالضحك. (ولربما الرجال ـ وموسى على الأخص ـ لديهم شيء مختلف جداً عن الضحك، هو القانون بالتحديد. بالاختلاف عن الألواح الحجرية، فللضحك ضوء غير عادٍ). لم يولد إسحاق من التزاوج؛ فلم يخصب إبراهيم زوجته. لقد زرعه الرب في سارة، وبهذه الرواية اليهودية للولادة العذرية، الذي نتج هو الضحك. ربما يجسد إسحاق الضحك، لكنه الرب، من خلال المرأة، هو الذي منح العالم الضحك. وكما يرد في القول اليهودي المأثور: «الإنسان يفكر، والرب يضحك». ما يترشح عن دهشة سارة في قولها ـ «كل من سيسمع سيضحك مني» ـ هي عدوى الضحك التي لا تقاوم. وإلى جنسها ـ منذ سارات أور Sarahs ـ Ur وعبر التاريخ ـ علينا نحن العودة لسماع تلك الأصوات المبكرة للضحك. وفي تاريخ الضحك تمثل بداية إسحاق في الكتاب المقدس، الحدث الأساس، واللحظة المهمة في تاريخ الرجولة، وقامت بما هو حاسم عبر حقيقة أنها اللحظة الوحيدة لضحكة البطن الحقيقية في الكتاب المقدس. بعد خلق العالم ومستوطنيه الأوائل، لا بد للضحك أن يأخذ مكانه بكونه أحد المعجزات الأساسية للإدراك، وأحد الأفكار الأكثر خصوبة والحافلة بالمعاني في الكتاب الأول من الكتاب المقدس. وبمعنى استراتيجي جداً، تعد سارة أم الاختراع.

أي مثال آخر على الضحك في العهد القديم إما ينم عن احتقار أو سخرية، متدرج من السخرية الرقيقة لدانيال إلى الأمثلة الأكثر تدميراً، التي

تصدر من الرب نفسه. على الرغم من أنه يضحك أربع مرات فقط - في (المزامير) 2:4, 37:13، 59:8، وفي (أمثلة) 1:26 - يملأ في كل مرة، بالطبع، الكون برعب شديد. على العكس من الضحك المرح لآلهة الإغريق فإن ضحك الرب يرجع صدى المعنى المطلق؛ إنه يشير إلى (ألفا - البداية) و (أوميغا - النهاية) في قوة الضحك: إن يتمكن الضحك من أن يدخلنا في العالم، فيمكنه أيضاً أن يخرجنا منه. إن من السهل إغضاب رب العهد القديم، وهو أيضاً لا يخفي مشاعره. في كل حالة، يعبر ضحك الرب، إن كان ساخراً أو مبدياً احتقاره، عن كونه الملك المتسلط المطلق على أولئك العاقين إلى حد أنهم يرفضون الاعتراف به إلهاً: لا بد من إظهار الاحتقار لهم كي يشعروا أنهم لا قيمة لهم - إنهم مجرد أصفار - إذا ما قورنوا بعظمة الرب. وأن كفرهم لا يجعل الواحد منهم إلا هزءاً، ولهذا فهم يستحقون أن يُهزأ منهم - وأن يحط من تعاليهم وغرورهم درجة أو درجتين.

مهما كان التفسير، فإن ضحك الرب يعرض إشكاليات جادة للباحثين في الدين. ولدى الرهبان الزهاد منح الضحكُ الربَّ الكثير من التجسيد. واحد مثل غريغوري العظيم يجد إشكاليات أخرى أكثر تعقيداً. في كتابه «موراليا»، يذهب إلى مسافات بعيدة ليضع سخرية الرب في سياق ثيولوجي مبني بعناية. على سبيل المثال في أمثلة سليمان (1:7، 26) حيث تقول الحكمة إن «الخوف من الرب هو / بداية المعرفة»، يحذر الرب أنه سوف «يضحك من مصيبة» الأشرار، من أجل أن يأتوا ليكملوا قوته. وعليه يقول غريغوري إن الرب يضحك لأنه غير راغب في أن يبدي للأشرار أية رحمة، كي يعودوا إليه في النهاية.

ويورد غريغوري أيضاً مكاناً خامساً يضحك فيه الرب، في «أيوب

9:23، على الرغم من أن الباحثين في الكتاب المقدس لا يتفقون على تأويل الجملة: «عندما تجلب الكارثة الموت المفاجئ، / يسخر هو من مصيبة الأبرياء». هل يسخر هو أم يضحك حقاً؟ يصر غريغوري أن الرب يضحك، ليس بدافع الاحتقار هذه المرة، بل لأن الأبرياء يعانون من الآلام المتأتية من رغباتهم المحبطة. إنهم يقفون في الموضع المعاكس للأشرار، لأنهم يرغبون في أن يأتوا الرب بقلوب صادقة. يقول غريغوري إصغ جيداً: يضحك الرب مستمتعاً لأن الأبرياء سريعاً ما يرتمون في حضنه.

وهذا موجود حتى في الإيمان اليهودي بالآخرة، على سبيل المثال في «مزامير» 126:1 ـ 2» عندما يستعيد الرب ثروات صهيون/ كنا مثل أولئك الحالمين/ ثم امتلأ فمنا بالضحك، وامتلأت ألسنتنا بالصياح والمرح. والكلمة العبرية التي تعني الضحك في هذه القطعة هي sachaq، التي تدل على تفوق الإسرائيليين على خصومهم السابقين. ويسمي غريغوري هذا مثال آخر على الضحك الذي ينم عن المرح مع أولئك الذين عادوا إلى حبه. (من المثير للملاحظة أن في «مزامير» 126:2، في النسخة اللاتينية القديمة لم تترجم sachat إلى «الضحك» بل إلى «المرح الورع»، وهو ما يشير إلى الرب حصراً. تصر الترجمة الإغريقية إلى الإشارة إلى المرح simcha في زمن الخلاص، لكن لا تشير إلى الضحك. ويستنتج جيرهارد كيتل، الباحث البارز في الكتاب المقدس، بهذا الشأن أن «الأخلاقيات الحاخامية، عبر فكرها في المكافأة، ترفض الضحك في فترة الزمن اللانهائي القادم على تقدير أن ذلك لا يمنحه إلا الرب، ولا يملك الإنسان القدرة على أن يمنحه لنفسه»)[1].

(1) Gerhard Kittel, Theologisches Worterbuch zum Neuen Testament, trans, and ed, J.R. Coates (London: A.C. Black, 1949), p. 151.

ومن هنا، فليس غير مثال واحد للضحك في العهد القديم يعيد صدى التحذير الكوني: أن الرب يضحك عندما يقتنع أن شعبه قد رفضه. فأي تهور يقوم البشر فيه بتأكيد استقلالهم! لا يضحك الرب إلا على هذه الحماقة. واضعين في البال أن لدى من يعبدون بعل، يوفر الضحك طريقة مباشرة وفورية وأحياناً مهتاجة للاختلاط بما هو إلهي. كذلك جرب الإغريق ما هو إلهي عبر الضحك. إن الضحك المرح عند اليهود، بعد ذاك، قد جاء ليمثل شيئاً غريباً ووثنياً على نحو مطلق. ولهذا ينصح رجل الدين اليهودي «رابي غانينا 300» (Rabbi Ghanina Bar Papa بعد الميلاد): «عندما تندفع إلى الطيش (lahastilka)، قاومه بكلمات التوراة». أي، إن شعرت أنك تنساق بعيداً عن الرب ولديك حافز للضحك عالياً، فإن قراءة التوراة ستعيدك إلى العلاقة الوقورة الملائمة والجادة مع الرب. إن الدين ـ اليهودية تحديداً ـ قلما يتسامح بشأن الآثار غير المتوازنة للضحك.

علينا أن ندرك أن بار بابا يدعو إلى شيء يختلف جداً عن أي شيء حتى القراءة التي تكاد تكون عارضة، إذ قد يسحب الشخص عشوائياً كتاباً من رف ويقلب صفحاته بينما هو جالس على كرسي مريح، ويستمتع. لا تقر التوراة التصفح الحر والسهل. إن قراءة التوراة محددة تماماً بالتقويم: ويسمح القانون اليهودي بالتجمع للإنصات إلى مقاطع معينة فقط من كتب موسى الخمسة، وفي أيام معينة من السنة فقط. اِفتح أي جزء من التوراة ستجد أن النبرة متسقة على نحو مدهش فهي رصينة وصريحة. فالتوراة تقدم التعاليم وتُعلِّم؛ إنها تعلم كيف يعيش الإنسان حياة تسودها الأخلاق الصالحة. وبالمقارنة بأية قراءة أخرى ـ الحديثة على الأخص، قراءة ملء الفراغ ـ يبدو التوراة غريباً على نحو مطلق. إنه يعود إلى فئة أخرى شعائرية ومترفعة.

إلا أن تحذير بار بابا يحمل مستويات عديدة من المعاني. فهو لا يقول لليهود تفادوا الضحك فحسب؛ بل يخبرهم «كيفية» تفاديه. وهو يفعل ذلك لأنه يفهم جيداً طبيعة الضحك. وأريد التركيز هنا لبعض الوقت عن آلية قراءة التوراة، كي أزيح الستار عن فكرة أحد ممثلي الحبر عن الضحك. وأبدأ القول، إن التوراة لفافة تلتف بقوة على عصاتين خشبيتين، في اتجاهين مختلفين مغلفتين بحزام جلدي وثمة الكثير من الانعطافات باتجاه واحد، والكثير من الانعطافات بالاتجاه المعاكس ـ ومشدودة بعقدة خاصة. ثمة غطاء من القماش يضم هذه اللفافة، وهذه كلها حفظت في تابوت العهد. وفي المعبد القديم، يمكن إيجاد تابوت العهد، الذي يحوي الألواح الحجرية التي تسلمها موسى في سيناء، في الغرفة المخفية التي تسمى قدس الأقداس. يخبرنا الكتاب المقدس أن تقديس هارون وابنه كوهانيم ـ كبار الكهنة وذوي المنزلة الرفيعة اللذين لهما امتياز السماح بقراءة القانون الإلهي ـ تضمن غطساً شعائرياً (mikvah، «أو التطهير، سبيل النقاء») قبل أن يتمكنوا من الدخول إلى قدس الأقداس لهذه الأماكن المقدسة حيث حفظت بأمان الكلمات التي استلمت الرب. ثمة shamas شماساً أو «قيماً» يقف مثل الملاك، لحراسة التوراة ذاتها. وهو يتيقن أن الحجاب الذي أمام تابوت العهد قد أُغلق كي لا يتسنى لأحد رؤية التوراة، وأن أبواب الكنيس قد أقفلت بقوة ولا أحد يمكنه التلاعب بها.

القراءة بالعبرية ـ أمر غير دقيق! ـ ذلك لأن القارئ لا يمكنه ببساطة أن يمرر عينيه على النص. وتراثياً، النظر إلى التوراة أو لمسه يتضمن أيضاً شُعيرة دقيقة في الكشف والفتح ـ لكل من لفافة الورق والمعنى كذلك. الصلاة تسبق فتح تابوت العهد. ويتبع ذلك فتح الأغلفة والعقد وفتح

اللفافة. لا يجب أبداً أن تدنس يد المرء اللفافة بلمسها؛ والقارئ ـ قارئ واحد منفرد، يتلو بصوت عال للمجموع ـ مستعملاً (yad) إصبعاً فضياً خالصاً، ليتتبع خطوط النص. وفي النهاية، تأتي التلاوة، التي تختلف تماماً عن، فلنقل، القراءة بالإنكليزية.

وأحد الأمور أن العبرية تضم الحروف الساكنة فحسب؛ فالألفباء alphabet العبري أو بالأحرى aleph ـ bet لا تحتوي على رموز لأصوات العلة. على القارئ أن يضيف حروف العلة ـ وحرفياً «الصوت voice» ـ عبر ترديد كل حرف مكتوب بصوت عال، وعبر إضافة تنفسه ينعش كل حرف بالحياة. إلا أن شخصية القارئ فعالة، أيضاً، لأن الكلمات تتسم بالحيوية والضعف بناءً على قوة روحية القارئ. والقراءة على هذا المنوال تلخص الفعل الدرامي للرب في نفخ الهواء في عظام آدم وهي رميم ويخلق معجزة الحياة. وعليه فإن القارئ يغني وينشد ليوجد النص أو يحييه. إنه يعرف أن الكلمات يكون صوتها هكذا لأنه سمعها تُقرأ بصوت عالٍ من قبل. إن قراءة العبرية توفر علاقة حميمة ومتواشجة بين القدرة على القراءة والشفاهية، بين البقاء والتلاشي، بين القارئ والجماعة. القراءة الصامتة لعنة للمعنى العبري القديم، ذلك لأن الكلمات لا يكون لها معنى، وتحيا، إلا عندما يظهر صوتها. تفشل القراءة الصامتة في خلق جماعة نصية. والترجمة أمر مستحيل. يحذر كابالا، أن في اليوم الذي تتوقف فيه قراءة العبرية بهذه الصيغة، ستسقط الكلمات مثل عظام يابسة من فم اليهود.

ربما تكون واحدة من أغرب الظواهر في قراءة العبرية، هي حقيقة أن اللغة لا تحتوي على كلمات، بل جذور فقط ـ تشتمل في العادة على ثلاثة أو أربعة حروف ـ وهي تصبح كلمات فقط حين تصوّت عالياً، أي عندما

توحي. ولكن مادامت العبرية ليس فيها ما يدل على أصوات العلة،[1] على القارئ أن يتصرف كالموسيقي، ينظر قارئاً صف الحروف، ليجمع كل ثلاثة أو أربعة منها في جذرها الصحيح عبر نطقها بصوت عال، بينما هو في الوقت نفسه يؤول كي يتمكن من إضافة حرف العلة الصحيح إلى كل حرف ليبني في الأخير المعنى الملائم للجملة. فالقارئ يؤول ويقرأ في الوقت نفسه. وفي عملية القراءة للبحث عن معنى، يجري طرد اللامعنى. إن ظهرت فرصة لقراءة لا معنى لها، مثل، تأويل «المضاجعة الجنسية» على أنها «ضحك»، فيجب أن يقوم القارئ بحذف الخطأ، ورفض اللامعنى. ثمة جدية عالية بنيت في عملية قراءة العبرية. إلا أن قراء الجملة نفسها قد يتوصلون إلى تأويلات مختلفة. وعليه، تكثر القراءات متعددة المستويات؛ وثمة تأويل وتفسير لا حدود لهما تشكل نوعاً من التمسك الشديد بالتعاليم اليهودية. يوضح جورج شتينر الطبيعة الغريبة لهذا النوع من القراءة:

الطريقة اليهودية التقليدية للقراءة (Midrashic) هي تلك القراءة التأهيلية التهذيبية التي تعرض الحجج والتعليقات والهوامش على النص المقدس وعلى القراءة السابقة. إن البحث التأويلي يحمل في كل مستوى من المستويات معنى ممكناً:

دلالي، أو نحوي، أو معجمي. إن الحفظ المدرسي الصارم والبراعة في فقه اللغة ينتج رقصة للروح أمام تابوت الحرف الموارب.

تمثل هذه القراءة التي لا تنتهي الضمانة المتقدمة للهوية اليهودية.

---

(1) في بعض الأحيان تستعمل إشارات لأصوات العلة في بعض الكتب، لمساعدة القراء المبتدئين. وهي تعمل مثل المفاتيح الملونة لطلاب دراسة البيانو. أما القراءة المتمرسة فتعتمد على معرفة القارئ لأي تبدل في كل جذر. إن قراءة العبرية تتطلب قراءً يتفهمون السياق سريعاً ليقرأ بجدية.

والدراسة الراسخة الدقيقة للتوراة مفروضة قبل أية شعيرة أخرى أو التزام. هنا حوار مع الجوهري، الجوهري فحسب، النص الذي لا يمكن سبر غوره يكون الهواء المتنفس للتاريخ اليهودي والكائن البشري. لقد أثبت أنه يكون الآلة للبقاء غير المحتمل[1].

والآن تذكر تحذير بار بابا Bar Papa التلمودي البابلي (حوالي 300 ـ توفي 375): حين تشعر أنك تميل إلى الطيش، توجه لقراءة التوراة. كم هو خانق الشعور بتوبيخه، لأننا عندما يخزنا الطيش في الأضلاع كي نضحك عالياً في تلك اللحظة الدقيقة، وعندما يتتبع الشخص كل الخطوات ـ ويكون قد انتظر اللحظة التقويمية الملائمة ـ ويتمكن أخيراً من السماع للتوراة وهو يُقرأ بصوت عال، يكون الباعث إلى الضحك قد تلاشى بوضوح منذ زمن. وهذا هو غرض بار بابا. إن تعاليمه تتضمن التهكم. فهو يريد الضحك أن يتأخر إلى الخلف، ذلك لأن النفس القوي للضحك يبحث عن المعنى ويدمره. إنه يقتلع الجذور ويتوق إلى الخواء. في الحدث المهيب الشعائري الذي يدعى القراءة، يأتي الضحك إلى المشهد غير مرحب به، متطفل فوضوي. إن قراءة التوراة بروح الطيش ستكون مثل العمل على نظام تجميع سيارة الفورد تحت تأثير مخدر LSD. وذلك أمر ليس مخلاً بالقانون فحسب، بل من الواضح أنه يدمر عملية دقيقة ـ ويخاطر بحياة الآخرين. يحب الضحك سماع الالتزامات تتهدم والحواجز تتهاوى؛ إنه يمتد حيث يشاء، يتردد صداه في الخصوص والعموم على حد سواء. إنه يتسرب إلى الغرف السرية. إن الضحك لا يساوي شيئاً إن لم يكن جامحاً وقذراً.

(1) Steiner, Real Presences, 41.

إذا تاق يهودي الى الضحك، فحينئذ. ـ تقليدياً ليس سوى الرجال يسمح لهم بالصلاة والإنشاد العالي من التوراة على المنصة التي حول المذبح ـ عليه أن يصل إليه على نحو هدام، وأساساً عبر التهكم. أما النساء ففي الواقع يجلسن في مكان منعزل من الكنيس، لذلك فإن تحريم بار بابا لا يشمل إلى النساء. وإذ منعت النساء من التقرب إلى التوراة فقد أقصين أيضاً من التدريب الخاص الذي تقدمه القراءة في التهكم والسخرية. حتى الانفجار اللحظوي لسارة في الضحك الساخر ينضجه الرب وينميه إلى متعة. إن الذكر العبري يكرس نفسه لإيجاد المعنى؛ إنه يحفر في كل سطر عن أي شيء دقيق ورقيق. وهو يدرك أن ما تتضمنه كل جملة يمكن أن يستكشف عبر التدقيق والمناقشة؛ إلا أن السكون يؤكد على طبقة أخرى من المعنى تنتظر دائماً تشتيت تأويل الإنسان كي تهز ثقته بنهائية المعنى.

ومن هنا فقد أصبح اليهودي ماهراً في السخرية ـ وفي تحريف المعنى بنفسه، وفي التراجع وفي تحقيق مراد عبر تهكم غير مباشر. عندما يطلق اليهودي نكتة، يفعلها اعتماداً على تراثه الأدبي عبر الانتباه الخاص للكلمة، وإلى مستويات المعنى، وبالإقرار المتلاعب بالسياق، وبما يمكن على الأقل، الوصول إلى تأويل يثير الضحك ـ في تقييم لذكائه المتألق. إنه يحول نفسه إلى حبر حاد اللسان، ويصبح سلطة والتأويل الأخير لنفسه. وإذ ينتهج المهرج اليهودي سخرية حافة وبارعة، فهو يفعل ذلك بالخفاء، متجنباً كلام الضربات المباشرة والهزؤ الواضح والتلاعب بالكلمات. وكيف لا يستطيع اليهودي تطوير إحساس ظريف بالتهكم، عندما تكون اللغة العبرية نفسها حاضنة دائمة للتحايل؟ وقد يستنتج المرء أنه يقوم بذلك دفاعاً عن النفس.

لقد وجد اليهود أسلحتهم الماضية في التهكم والسخرية، ذلك لأن الأحبار لا يسامحون ولا يسامحون مرة أخرى على الضحك. وفي التراث العبري، يتضمن الضحك الصاخب التخلي التام عن الإحساس. وليس سوى حرف العلة الصغير ذاك، كما أشرت، الذي يفصل sachaq عن sechoq، الضحك عن «الممارسة الجنسية»[1]. وتستعمل ألواح راس شارما الجذور العبرية نفسها، إلا أنها هناك يتطلب السياق أن تتم قراءتها على أنها «ضحك ممتع»[2]. لا تحمل هذه الكلمات في العهد القديم إلا الإيحاءات غير المحببة للسخرية والازدراء. وفي الواقع، أن اللعب كله ـ والمداعبات كلها ـ قد نبذا. الحياة جادة. وإن إله العهد القديم، المعتم جداً والمكفهر، المعزول عن أي أثر للضحك الممتع، يحتاج إلى تعليق. فلماذا هو هكذا مختلف على نحو متطرف عن الآلهة الكنعانيين؟ والجواب على هذا السؤال سيكشف عن شيء مهم عن تاريخ الشعب اليهودي.

فيما يخص هفيدبيرج والكثير من الباحثين في العهد القديم، لا يعبر يهوه في الأساس عن هذه الميزة الإلهية في نبذ المتعة. لقد عزا الإسرائيليون ذلك التوجه له في كنعان لأنهم احتاجوا أن لا يُلوث إلههم الصحراوي بخصوبة الآلهة النباتيين الذين وجدوا الحضور الطاغي لهؤلاء الآلهة في تلك

---

(1) هذا الارتباط بين الضحك والممارسة الجنسية يحدث أيضاً بين كلمتين مثل jape وjoke. وفصلت الانكليزية الحديثة بين هذين الجذرين الغريبين المتقاربين. إلا أن همنغوي في روايته «تشرق الشمس أيضاً» يجعلها ينسجمان من خلال جعل السيدة بريت آشلي وجاك بارنز يلعبان بالكلمة joking للدلالة على «المضاجعة».

(2) ويستعمل الكتاب المقدس كلمتين أخريين، tsechoq وبدرجة أقل la'aq، لتوصيل فكرة الضحك الهازئ أو الازدرائي. ثمة وفرة من المفردات في العبرية تلم بدقائق الضحك الهازئ.

الأرض الجديدة. لقد شحذ العبرانيون، شعب الكتاب، ذكاءهم في القراءة والكتابة، وفي الغالب، على تحليل نصي قريب ومنضبط يتملق ويداهن ما يبدو على أنه مدى لا نهائي للمعاني يستمد من كل جملة. وكما حاولت أن أبين، فإن تسرباً واحداً للنَفَس يمكن أن يغير معنى الجملة جذرياً. هذه المسافة بين القارئ والنص ـ بين العارف والمعروف ـ تنتج واحدة من أكثر الأدوات الثقافية رفعة ـ وهي السخرية. إن موقفاً ساخراً يخلق مسافة كبيرة ليس بين الشعب العبري ونصوصه فحسب، بل أيضاً بين أنفسهم وثقافة السكان الأصليين الراسخة. ليس سوى القراء واسعي الاطلاع يمكنهم إدراك التلميحات الدقيقة في السخرية، وبالطبع كل قارئ يريد أن يبدو عليه أنه واسع الاطلاع. مثل هذه الممارسة تؤدي إلى نظرة عامة شديدة الانتقاد وتكون مستعدة وتواقة إلى التعبير عن عدم القناعة بكل ما يحيطها فعلياً. ويُهيأ مثل هذا العقل للقيام بتعليقات مسببة. والخطوة المؤدية من السخرية إلى التهكم الهزلي جد قصيرة.

هذا «الاستياء المقدس»، كما يسميه مؤرخو الأدب، حوّل العبرانيين إلى مراقبين نقديين بدرجة عالية، متراجعين إلى الخلف ويقيمون المشهد، ولا يشاركون فيه كلياً. وقد مكنتهم هذه المسافة تبني رؤية نقدية لتقييم أية حادثة ـ سواء أكانت صغيرة أم كبيرة. إن طريقة حياة العبرانيين شبه البدوية وسعت المسافة التي تفصلهم عن سكان المدينة من الكنعانيين غير المترحلين. وإذ أضحوا ملتزمين بكثافة بالتعلم، فقد بدأوا بتسجيل ملاحظاتهم، والتسجيل التأويلي الثابت للأحداث الماضية ـ باختصار، بدأوا بكتابة التاريخ. ومرة أخرى، وبالاختلاف عن الكنعانيين الميثولوجيين، تحول العبرانيون إلى التاريخ، وكان ذلك هو المكان الذي كشف فيه يهوه عن نفسه:

هنالك تعاقد بين عبادة يهوه والعلم تلاحظ في العادة العبرية في النظر إلى التاريخ، أو التجربة، عن شرعية الرسالة النبوية. من الواضح أن العبرانيين وحدهم، من بين الشعوب القديمة، قد أسسوا لتقديس مبالغ فيه لـ «الحقيقة» كما نعرّفها الآن ـ التحقق التجريبي ـ بدلاً من احترام «حقائق» العالم المنهجي (الميثودولوجي). والأخيرة، التي هي مفيدة وشرعية لآلاف السنين من التطور البشري، لم تكن دقيقة طبقاً للمفهوم العبراني الغريب لدور يهوه في التاريخ. إن تراث «الخروج» تحديداً يحيل إلى أن يهوه قد أنطلق مشاركاً في الأحداث، فجأة، جاعلاً من نفسه معروفاً من خلال «الأعمال الجبارة والمعجزات» التي تقاطعت وتحدت التجربة الإنسانية العادية[1].

تستفيد السخرية الفعالة من الفكاهة اللاذعة والثاقبة من أجل جعل «الآخر» في خانة ضيقة. لكن هنا يكمن خطر، فبينما يكون الساخر يهدف إلى الإصلاح، ستحوله فكاهته الحادة لا محالة إلى «الآخر» في الوقت نفسه، لضمان البقاء على هامش الحياة في أفضل الأحوال. يعيش الساخر غريباً في أرضه الغريبة، لكنه بلا أمل أو رغبة في أن يصبح مندمجاً على نحو كامل. إنه يتخفى عند الحافات، عند محيط الحدث، مثل شخص منبوذ يخشى الجميع لسانه، حتى إن تكلم بالحقيقة، أو بالأحرى، عندما يتكلم بالحقيقة على الأخص.

إن الأسطر الساخرة ـ الهازئة والمزدرية ـ لا تثير في العادة ضحكات البطن: فهي تضرب بقوة شديدة وتسبب الكثير من الألم. فضلاً عن ذلك،

---

(1) Herbert N. Scneidau, *Sacred Discontent: The Bilble and Westren Tradition* (Berkeley: University of California Press, 1976), p.25.

تروم السخرية ما هو أكثر؛ وعليه تضرب تحت الحزام. فتجبر الضحية على التفكير بإمعان، عما حدث للتو. إن السطر الساخر الهازئ يدفعنا إلى التوقف وتحديد المغزى، وما إن نلم به حتى نغضب ليس إلا. ليس ثمة الكثير من المتعة في إدراك بطئنا أو بلادتنا. ومما لاشك فيه أن ذلك يمكن أن يكون محرجاً ولا عجب، بعد ذاك، أن في عالم العهد القديم أن يوضع الضحك المبهج منفصلاً بوضوح عن أي نوع. ولا عجب، أيضاً، أن المرأة هي التي أنجبت الضحك المبهج؛ بينما تنتمي السخرية المتهكمة إلى مجال الرجل. ومن هنا، تكون البهجة في العالم العبراني واقعة على القطب المعاكس للحزن. الدموع محفوظة للبكاء فقط، وليس للضحك. وقد يعرض الكتاب المقدس حتى وصفاً لهذا الفصل في المشاعر في «الفكاهات» المنفصلة. ويحدث هذا الفصل مبكراً في تاريخ الكون، في اليوم الثاني من الخلق.

يسجل اليوم الثاني من قصة الخلق الحادثة الأبرز في أسبوع الرب الطويل في العمل، التي تميزت بالانغمار في الحزن والنحيب. ففي كل يوم من الأيام، يسجل الرب قناعته بالإعلان، «وكان ذلك حسناً». لكن ما لا يصدق هو الذي يحدث في اليوم الثاني. تورد التأويلات الوعظية للتوراة أن اليوم الثاني تضمن صراعاً على الحصص الكونية، حتى فيما يخص الرب ذاته. من الصعب تخيل الرب في منافسة محتدمة مع أي أحد أو أي شيء. ولذلك يشعر المرء أنه مجبر على قراءة النزاع الإلهي بكونه قصة ذات أهمية كبيرة. ومن المؤكد أن الطبيعة الرمزية لهذا اليوم الثاني تمتد فعلياً إلى أية حادثة في الكتاب المقدس وتشير إلى أن الفصل ضروري قبل أن يتم أي خلق.

أول ما قام به الرب في اليوم الثاني من الخلق، هو أن أمر الملاك راهاب Rahab فصل المياه التي في الأعلى عن المياه التي هي أسفل، بيد أن راهاب كان يعرف جيداً أن ذلك سينهي الوضع الراهن. لذلك تحمل المخاطرة ورفض الانصياع لأمر الرب، وهذا ما أثار حفيظة الرب ودفعه إلى وضع نهاية لراهاب. وكي يبدأ الرب خلقه كان لا بد من فصل المياه. ولكن كيف يمكن فصل المياه؟ ذلك يشبه محاولة الإمساك بالزئبق بالأصابع. من يمكنه القيام بذلك؟ لا أحد. ولذلك قام بالأمر الرب بنفسه في النهاية. ويصف المدراش (تفسير مبكر للتوراة) المحنة: «قال لتكن قبة زرقاء ترتفع بين المياه، كي تفصل هذه المياه عن تلك؛ قبة تمكنه من فصل المياه التي في الأسفل عن تلك التي في الأعلى. وهكذا كان. وسمى هذه القبة بالسماء. وبهذا جاء مساء وصباح وانقضى اليوم الثاني»[1].

إلا أن عمل الرب لم يكن ناجحاً بما فيه الكفاية، ذلك لأن المياه كانت ترغب في أن تتحد وتمردت ضد الانفصال. وعانقت المياه التي قدر لها أن تكون في الأعلى المياه التي في الأسفل بقوة. وحتى الاختلاط أو الفوضى Chaos ـ الذي يميل بنفسه نحو الدعابة، ونحو المادة السائلة ـ رفض فسح المجال للخلق. (بقيت كلمة اختلاط Chaos واحدة من الأسماء في

---

(1) يسجل المؤلف الكنسي ما حدث بعد اليوم الثاني بمصطلحات زمنية، وهو بهذا يعرّفه بيوم النضوج وإمكانية الحياة المتحضرة: «فصار لكل شيء موسماً ووقتاً لكل أمر تحت السماء... وقت للبكاء ووقت للضحك». يتطلب الوقت التفريق - فصل عن آخر، ساعة عن أخرى، وحتماً شعور عن آخر ـ «وقت للبكاء، ووقت للضحك». وسرعان ما يضيف المؤلف أن الحزن أفضل من الضحك وهو حتى يطرد الضحك على أنه جنون. لا وقت يكون ملائماً للبكاء والضحك في آن واحد، تكثف السعادة والفرح. وفي الأبدية، نفترض، أن ليس ثمة أداة لتسجيل الوقت: فكل شيء متزامن، ولا وجود للفصل.

الإنكليزية التي لا تستجيب للانقسام؛ فليس لها جمع في الإنكليزية). وعند رؤيته للمياه تبكي بسبب التفريق، لم يقل الرب، «وكان ذلك حسناً». لأنه، أيضاً، شعر بالحزن. تقول بعض المصادر أن الرب استعمل كسرة فخارية لتفريق المياه؛ بينما تقول أخرى إن ذلك كان عملاً جباراً اضطر فيه أن ينشر عباءته الخاصة ليفصل بين المياه. ومهما كانت الوسيلة، فقد أحكم إغلاق «القبة» بأقوى شيء يمكن تخيله وسريع الزوال - ذلك هو نَفَسُه - عبر نطق اسمه الذي هو أقدس من أن ينطق، ثم ضمن تماسك السماء بتعيين ملاك يقوم بدور الشماس shamas، الحارس الأبدي للسماء[1]. يمثل فصل المياه اللحظة الحاسمة في الخلق، فليس إلا بعد أن انفصلت المياه عن بعضها بعضاً حتى استطاع الرب خلق الأرض ومن عليها. وقد استند باقي الخلق إلى نتيجة أحداث ذلك اليوم. الغريب في الأمر أن عمل الرب لم يكن أميناً بما فيه الكفاية. حين يجدف اليهودي أو اليهودية فإن ذلك يتسبب في قطع جزء من عباءة الرب، وذلك ما يهدد بالطوفان وغرق الخليقة كلها. ولهذا ما إن يحصل ذلك حتى يكون الملاك الحارس مستعداً للإصلاح. حمداً لله[2].

---

(1) عند التمعن في جذر معنى SKEI shed (سال أو انسكب) لربما يكون من الأكثر دقة القول إن المياه في الأعلى قد انسكبت من المياه التي في الأسفل، أي بمعنى «قُطعت». قارن الكلمة الألمانية wasserscheide، سكب المياه، في استعمالها منذ القرن الرابع عشر للإشارة إلى الخط الذي انقسمت فيه المياه إلى مجريين.

(2) تكمن المياه الذكورية في السماء وتكمن المياه الأنثوية في الأسفل. وتسقط الأمطار دورياً، ويحصل عناق المياه مرة أخرى، وتغدو الأرض حبلى ويتبع ذلك الحصاد. إن التجديف بالله يجعل خزان المياه يكاد ينفجر، وثمة تذكير يستشف من الكتاب المقدس أن الكلمتين damn اللعنة وdam السد مترابطتان جذرياً فكلاهما ولدتا من الكلمة الجرمانية dampen التي تعني «العقاب، التوقف، المنع». يغمر اليهود الحسيديين أنفسهم

من الواضح أن نهاية القصة تحذر من التجديف وتعيد الخلق بأجمعه إلى حالته الساخرة. بمعنى أوسع، القصة تحذيرية، من أجل إبقاء مشاعرنا في الاختبار ولا نقع في الشطط. إنها تتحدث عن الطاعة، وتحديداً عن تسرب أشياء نعرف مكانها ونتشبث بها. وحين نتلقى هذه الدروس بعمق ونرى أنفسنا على أننا عوالم صغيرة للخلق، ثم في لحظات القوة نجرب المياه غير المنشطرة. إن اليوم الثاني يحمل سر ذواتنا المتحضرة (السدود والتعريفات) وسر جانبنا البربري (اللعنة والأمطار الغزيرة).

في استحمام طقسي، يسمونه Mikvah، لغرض التطهر. لا بد أن يؤتى بالماء في هذا الاستحمام من المطر، لأن تقليدياً كل المياه على الأرض تنبع من النهر الأصيل في عدن. لا بد أن يكون ماء المطر قد اقترب من المياه غير المنشطرة لأنه يتجمع ويختلط في السماء. وكذا الحال، السائل الذي يحيط بالجنين يكون غير منشطر: وعليه فالجنين يستريح في رحم أمه في مياه نقيه تماما.

2

العالم القديم: الأصول الإلهية للضحك

عند النظرة الأولى، لم يختلف الضحك في العالم القديم عما هو عليه في الكتاب المقدس. في كلا العالمين، يهبط الضحك المبهج بكونه هبة إلهية من الآلهة. ومثل إله العهد القديم تعبر آلهة الإغريق عن استيائها العميق عبر الضحك الفعال والمتقد. لكن تنتهي المشابهة إلى هنا. فعلى سبيل المثال، فيما يتعلق بالضحك من أي نوع، المبهج أو اللاذع، لم تعد النساء يلعبن دوراً مهما فيه. وسرعان ما يدرك المرء أن سارة في «تكوين» لربما تكون مجرد أثر أو تلميح لواقع نوع بشري ربما ميز الضحك مرة في العالم العبري. مهما كانت الحال، ما إن نصل إلى اليونان القديمة حتى نجد أن حضور المرأة قد تحول تماماً. فلم تعد توصل الضحك إلى الجنس البشري؛ بمعنى أنها لم تعد تؤدي دور الوسيط بين الرب والبشر. لقد تراجعت إلى أن تكون في أفضل الأحوال، الضربة الأخيرة في قصة برميثيوس والضحك، الدافع إلى النكتة الفعلية بصيغة (باندورا) (أول امرأة في الخليقة اليونانية) التي تمثل المرأة بكونها ضحية ومعتدية. لقد تولى الرجال الضحك على عاتقهم ـ يحللونه، ويشكلونه وينظمونه، مثل سلعة ثمينة، وأعادوه إلى المجتمع على هيئة قواعد بلاغية. تعلم لتستخدم

الضحك كسلاح، هكذا يريد البلاغيون، وهم بهذا يتصرفون كالآلهة. لكن هذه الوسيلة تنطبق على الرجال فحسب ـ وليس غير أولئك الذين يعيشون في الطبقات العليا من المجتمع. ويتوجب على الفلاحين والنساء أن يجدوا سبيلاً تخريبياً آخر يوصلهم إلى قوة إلهية.

تاريخياً، هذا ما يحدث. مهرجان، احتفال، ومناسبات صاخبة ـ تمثل احتفالات شعبية من كل نوع ـ لا بد أن يكون قد نُظر إليها على أنها رد الفعل المطمور الذي أطلق للحركة في بواكير أوربا الحديثة عبر قرون هيمنة الطبقة الأرستقراطية، الرفيعة الثقافة؛ فعليهم أن يشعروا بكونهم تماماً من الفلاحين الذين يحاولون الخروج من النفق المظلم، مثل حيوان الماموث المهول الصوفي الذي ذكرته في المقدمة، كي يتنفسوا الهواء النقي، محاولين تأكيد إنسانيتهم الأساسية بتقليب عالم السلطة والهيمنة رأساً على عقب عبر الضحك. هذا الطور الخاص من التاريخ المضحك يقدم لنا درساً بيناً: أن الضحك ببساطة لن يكبح جماحه. حاول أن تضغطه، تقيده، سوف تجده يتبع قوانين الهيدروليك ـ فإذ يكبت في بقعة تجده يدفع نفسه بقوة أشد إلى ثلاث بقع أخر واهنة. والنتيجة مشهد فوضى وهرج ومرج لرجال شرطة كيستون كوبس غير الكفوئين في الأفلام الكوميدية، فالعالم يسير منفلتاً بلا نظام.

ولأسباب عديدة، تحدث هذه الهيجانات بشكل ملحوظ عندما يتضح أن قادة هذه الاحتفالات الشعبية نساء. لقد جرى التضحية بالنساء من قبل حتى أنهن صرن جاهزات لإزعاج النظام الاجتماعي باسم العدالة، النساء اللائي صرن يشعرن أن حقهن الطبيعي بالضحك قد سلب منهن، ينتظرن بترقب الانطلاق نحو التخريب الذي لا يوفره إلا المهرجان. في

القرن الخامس عشر، كانت النساء يسهمن بحصة كبيرة في احتفالات الهرج والمرج. وتعرض المؤرخة ناتالي ديفز، وصفاً موجزاً لبعض منها في مقالتها المعنونة «نساء في القمّة»:

بعض العادات في مايس التي لا تزال موجودة في أوربا الحديثة، تشير إلى الدور الصاخب للنساء. في منطقة فرانتشي كومتي في شرق فرنسا خلال شهر مايس، تنتقم النسوة من أزواجهن ويهزمنهم بالتملص منهم أو يجعلنهم يركبون الحمير؛ وهن يرقصن ويتقافزن، ويتمتعن بالطعام بحرية من دون الاستئذان من أزواجهن؛ ثم أن جلسات محاكم النسوة تصدر منها أحكاماً ساخرة. (في منطقة مجاورة لديجون في القرن السادس عشر، كانت ميري فولي وجنودها قد اغتصبوا هذا الانتقام من النساء؛ كان مايس هو الشهر الوحيد في السنة الذي تقيم فيه دير الفساد Misrule Abbey عرضاً ساخراً لرجل يضرب زوجته). وعموماً فإن مايس - وهو شهر فلورا في زمن الرومان - كانت فكرته أنه المدة التي تكون فيها النساء قويات، وتكون الرغبات لديهن في أقصى تطرفها. وكما جرى المثل القديم، عروس مايس تبقي زوجها عبداً لها طوال السنة. وفي الواقع تقل الزواجات في مايس[1].

أخصص هنا بعض الوقت للفلاحين والنساء منهم على التحديد لأنهن يمنحننا مفاتيح مهمة لقراءة التاريخ. إنهن يتجادلن بشأن القراءة عند حافات المصداقية التاريخية، وبشأن القراءة كشيء ذهَبَ على نحو خاطئ جداً، وبشأن الشم لاستكشاف رائحة فاسدة في الجوار. وبكوننا

(1) Natalie Zemon Davis, «Women on Top», in Society and Culture in Early Modern France (Palo Alto; Stanford University Press, 1975), p. 141.

قرّاء تاريخ، علينا في العادة أن نتوصل إلى سماع صوت واحد فقط، صوت يمكن التحكم به. ولسماع ضجيج الفلاحين والنساء وهم يحاولون أن يصبحوا أشخاصاً مهمين، يتوجب على القراء أن يقربوا آذانهم من الصفحة. ومثل الكريمة التي تصعد القوة إلى القمة على نحو فعال ذلك في الأغلب هو المستوى الذي حري بنا أن نصل إليه في القراءة. إلا أن أولئك الذين يمسكون بزمام السلطة يجب أن ينظروا من فوق أكتافهم، لأن الطبقة الدنيا قد يقررون الانتفاضة، أيضاً، ليس عن طريق العضلة السياسية المرنة، بل عن طريق الحيوية والبهجة ليس إلا ـ بفضل ضحكهم. إن كان يتوجب أن تسير الدولة على نحو فعال، فعلى أي حال، لا بد للجماهير أن تعرف مكانتها. وإلا فستجد هذه الجماهير أمراً مثيراً للسخرية، وستتولى مياه الأعماق الهائلة للضحك الصاخب تنظيف كل شيء. لقد قام العالم القديم بالمحاولة الجادة الأولى والواضحة في التحكم بالضحك.

اخترع أرسطو فكرة الجسد[1]. وهذا يتضمن أن الجسد مجموعة أجزاء مختلفة تنظم نفسها عبر الضحك فقط، الذي هو على نحو مؤكد المثال المبكر جداً والأكثر تكاملاً لفعل الاندماج. كيف يمكن لأي شيء أن يكون أكثر أهمية، من هذا الذي يجعلنا كاملين؟ بينما يتفق القدماء على أهمية الضحك، يختلفون فحسب على متى يطلق الوليد ضحكته الأولى. وعند إبقراط تحدث الضحكة المجسدة ما إن يخلد الرضيع إلى النوم للمرة

---

(1) يناقش برونو سنيل، في كتابه «إكتشاف العقل: الأصل الإغريقي للفكر الأوربي» (Oxford: Blackwell 1953)، غياب أية فكرة معاصرة عن الجسد في أدب هوميروس. يستخدم هوميروس ببساطة كلمات لمختلف الأطراف المرتبطة بالجذع المركزي، من غير أن يختلف الأمر عن نموذج العيدان الذي يصنعه الأطفال. أي تاريخ للجسد يجب أن يتخذ من كتابي أرسطو De partibu-sanimlalium و Historiaanimalium نقطة الانطلاق لوصف المتاهة الداخلية للجسد.

الأولى؛ وقد اعتقد آخرون أن الطفل يضحك ما إن يستيقظ من نومته الأولى. واستقر رأي بليني الأكبر على اليوم الرابع في الحياة بكونه اليوم الذي يستلهم فيه الضحك. إلا أن رأي أرسطو بهذا الشأن هو الذي أصبح مقياساً.

يخبرنا أرسطو في كتابه «أعضاء الحيوان» De partibusanimalium، أن الوليد لا يضحك وهو مستيقظ حتى اليوم الأربعين من حياته، في اللحظة التي تشبه وصف الكتاب المقدس لليوم الثاني للخلق، بفكرتها عن العالمين العلوي والسفلي اللذين ينفصلان بطبقة خفيفة، ويجيش في المكان نفَس إلهي. في بايولوجيا أرسطو ثمة نوع من الغشاء يفصل المنطقة العليا (القلب والرئتين) عن الطبقة السفلى (الكلى والطحال). وتحتضن الطبقة العليا الروح الحساسة. وحين يصل الهواء الساخن المنطقة العليا، يؤثر على عقل وشعور الروح الحساسة بـ«اضطراب مدرك»، مسبباً ما ندعوه اليوم بـ«الوعي». ويصل الهواء الدافئ سريعاً وبسهولة إلى الروح عبر الضحك، منتجاً حركة في العقل يمكن إدراكها».

ليس غير الضحك يملك هذه القابلية لإحياء الروح، ويميز الكائنات البشرية عن بقية الحيوانات إلى حد جعل أرسطو يختار الإشارة إلينا على أننا «كائنات ضاحكة». (ودعم الرأي بالمخلوق الضاحك كل من غالين وبورفيري). لذلك فلدى أرسطو، يصبح الرضيع إنساناً بأعجوبة كبيرة في اليوم الأربعين من عمره. من لحظة الوقوقة تلك يصبح لدينا إطار يمكننا أن نعلق عليه السياق الكامل لتاريخ الجسد[1].

---

(1) ستصل فكرة الجسد مرحلتها الكبيرة الأولى في التجسيد في اختراع تشوسر للنكتة الحديثة، حيث يفترض حجم الجسد ـ الذي يشمل كلاً من السطح الخارجي والفضاء الداخلي ـ حالة جديدة ومهمة.

فيما إذا ضحكنا في اليوم الرابع أو اليوم الأربعين، عند المنام أو عند الاستيقاظ منه يبقى لدى كوريكوس وباقي الشعراء القدماء شيء واحد مؤكد: أن الضحك قد وهب للبشر على أنه نشاط إلهي ونار متوهجة لا حاجة لسرقتها بخفة يد بروميثوسية. لقد وهبت الآلهة الضحك بحرية وبكرم. لقد ضحكت الآلهة الإغريقية بسهولة وبكثرة تفوق الإله العبري؛ وبالتأكيد الضحكة الصادقة من القلب عند الولادة تدلل على الشخصية الإلهية للرضيع. ويلاحظ بليني الكبير أن زرادشت قد ضحك عالياً في ولادته، ما يشير إلى إعلان ذاتي مبكر على ولادته إلهاً. إن قوة ضحكته جعلت ذهنه ينبض بشدة حتى إن أي أحد يضع يداً على رأسه سترتد في الحال ـ وذلك ما يوحي بقدر زرادشت كأحد المختارين بفعل الضحك.

منذ أن حول الضحك بعض الحيوانات إلى بشر والآلهة إلى سماويين، ففي كل مرة يضحك فيها شخص فهو (أو هي) يعيد صياغة تلك العلاقة: التي هي الحافز القوي للفرح والبهجة. على العكس من العبرانيين، لم يتوجب على اليونانيين الانتظار لرحمة من الرب كي تتبرك عليهم بهبة فرحة الضحك. لقد منحت آلهة الإغريق الضحك للجميع وبكل ديمقراطية، الأمر الذي خلق جسراً مبنياً من الضحك، كي ينقل البشر بين الأرض وجبال الأولمب. العديد من اليونانيين القدماء جعلوا حتى من طبائعهم التي تميزهم بأنهم ببساطة ممن يرفضون الضحك. وأطلق بليني على تمردهم «الكافر» اسم agelastes «ممتنع عن ضحك»، ويورد أنموذجاً شهيراً معاصراً للرزانة المطلقة: هو كراسوس، وكان جد كراسوس قد قُتل في الحرب ضد البارثيين. يرتدي جميع «الممتنعين عن الضحك» وجهاً حزيناً بغيضاً، وفي أحيان يسمحون لأرواحهم أن تمتلئ باليأس لدرجة أن

لا يمكن وصفهم إلا بالسوداويين Melanchloics [1]. لا يملك الكئيبون والباردون والمحبطون ناراً نشطة أو متوقدة. ولذلك يفشلون في أن يصبحوا بشراً.

ويستمر وجود الممتنعين عن الضحك في الفترة الحديثة. يصيغ الكاتب الجيكي ميلان كونديرا رأي أرسطو بأسلوب حديث ويرى أن أولئك الذين لا يمكنهم الضحك لا يمكنهم أبداً أن تكون لهم خصوصية فردية. إن الممتنعين عن الضحك لا يعلمون أن الحياة مهمة جداً ولا يمكن أن تؤخذ بجدية؛ لقد فقد (أو فقدت) البراعة ولذلك بقي بعيداً عن اللمسة الرقيقة والبارعة بالحياة: «لا سلام ممكن بين الروائي والكئيب. وإذ لم يسمع الممتنعون عن الضحك أبداً بضحك الرب فهم مقتنعون أن الحقيقة واضحة، وأن جميع الناس من الضروري أن يفكروا بالطريقة نفسها... ولكن على وجه التحديد في فقدان اليقين بالحقيقة وفي الاتفاق الجماعي للآخرين بأن يصبح الإنسان فرداً»[2].

تحب آلهة الإغريق أن تحب وتمرح وتتصارع، ولذلك فهم بالطبع يضحكون. إنهم يضحكون على بعضهم بعضاً، ويضحكون من القلب من عيوب البشر. بينما سعى العبرانيون إلى حب واختيار إلههم، رغب الإغريق

---

(1) تختلف الصرامة Austerity تماماً عن الامتناع عن الضحك agelastus. فعند أرسطو والأكويني، تعد الصرامة خصلة إيجابية وهي أساس للصداقة. في كتاب Summa Theologia لتوما الأكويني، في المسألة رقم 186، البند الخامس، يشير الأكويني إلى أن الصرامة تستبعد جميع المتع التي تصرف الانتباه أو تدمر العلاقات الشخصية. وعند الأكويني تكون الصرامة فضيلة مجاملة للصداقة الحقيقية أو متعة. هذه المتعة في العلاقات الشخصية يسميها الأكويني eutrapelia «نعمة اللعب».

(2) Nan Robertson, «Milan Kundera Accepts the Jerusalem Prize», *New York Times*, May 10, 1985, p.24.

في شيءٍ شخصيٍ أكثر - صداقة فائضة ومبهجة. ويمكنهم ضمان الأولى عبر المناجاة مع روح الآلهة بشعائر التضحية. ويمكنهم أيضاً أن يتواصلوا معهم عبر الصداقة التي تبينت في السخرية الحكيمة eutrapelia، وعبر الضحك الروحاني الملطف.

في فترة هوميروس، استعمل الإغريق كلمتين للدلالة على «الضحك المرح والحقيقي»، هما gelao وgelos [1]. بينما تكون gelao الميزة الأولى لآلهة السماء فهي لا تقتصر على الأولمب، بل تنتشر في العالم بأكمله لتؤثر في كل شخص. ولذلك، فعلى سبيل المثال، يسلط جيرهارد كيتل الضوء على الإشارة إلى gelao عند تتويج هادريان لتعني أن الملك الجديد قد بشر بعصر من البهجة. فبينما يقترن الضحك المبهج مع الضوء والهواء، فإن الضحك اللاذع Caustic Laugh، الذي سيجذب أغلب الانتباه في تاريخ الضحك لكونه تشكل وانتشر مع التعلم، له قرينة مع النار. ويحتفظ هوميروس بصفة خاصة للضحك الساخر، وهيasbestos التي تعني «ما لا ينطفئ»، لأنه يسلك مثل سلوك أسمى ما في العناصر الأربعة، وهي النار، التي تحترق بكثافة بحيث لا يمكن إطفائها - فهي السلاح الأقوى! وبينما يوصف الضحك المرح بصفات مثل، «قلبي» أو «صاخب»، فإن الضحك اللاذع يبقى مرتبطاً بالطبائع ودرجة الحرارة والحرارة متذكراً على نحو غامض الأصل أو الصوت - ويهاجم ذلك الذبول بحرارة الجحيم. وفي واحدة من أحاسيسه المبكرة، يشير (اللاذع Caustic) إلى أي شيء ساخن إلى درجة أنه يحرق الأنسجة البشرية.

---

(1) على العكس من الإنكليزية، للغة اليونانية القدرة للإشارة إلى الضحكة من القلب بكلمة واحدة وهي Kaiagelao.

ولأن لهيب النيران يتصاعد إلى السماء حتى يختفي عن الأنظار، فالنار هنا توفر في الكثير من الثقافات صورة آسرة تربط بين الوجود الأرضي والسماء. (لقد تملك آلهة الإغريق النار، ولذلك من الممكن أن ينعكس الارتباط ـ من السماء نزولاً إلى الأرض ثم العودة إلى السماء ثانية). وأيضاً تساعد السماء على تأجيج طبيعة الضحك. وكالماء، يمكن للنار أن تقوم في الوقت نفسه بالتدمير والتطهير ـ وفي بعض الأحيان تنبع الطهارة مثل الفينيق، من رماد الدمار. لكنها حتى حين تدمر، فهي دائماً تضيء. إن شخصيات مثل برميثيوس (الإله الذي سرق النار وأعطاها للبشر) وهيفاستوس (إله الحدادة والصواعق والنار)، كلاهما سقطا من السماء، ولديهما ربما أقوى علاقة بالنار في الميثولوجيا الكلاسيكية؛ وليس من المصادفة أن يكونا من الشخصيات الهامة في تاريخ الضحك. يمتلك كل من هيفاستوس وبرميثيوس طبائع معقدة. كل واحد منهما سارق ومخادع، فضلاً عن أنه حرفي يمكنه أن يمرح عبر الإبداع والتحويل ـ في المواد وفي نفسيهما ـ لشخصيات يمكنها أن تثير الضحك في اللعب، خصوصاً وأن فلاسفة الإغريق أنفسهم قد سرقوا الضحك وجعلوه يخدم أغراضهم. تروى تواريخ هذه الشخصيات في قصص منفصلة، واحدة من هوميروس والأخرى من هيسيود. وأريد أولاً أن أتطرق إلى حكاية هيفستوس، كما رواها هوميروس.

أول ضحكة سجلت في الأدب الغربي، ترد في ظروفٍ غريبة للجن، في الكتاب الأول من الإلياذة. يصنع هيفاستوس، إله النار والمهن، طقماً جميلاً من الكؤوس ويملأها حتى الحافات بالنبيذ. وإذ راح يوازن الكؤوس المليئة في صينية صنعها بنفسه أيضاً من المعدن، عرض هديته

متفاخراً لمجمع الآلهة. إلا أن هيفاستوس كان يسير سيراً صعباً[1]. فحين قذف به إلى الأرض، جرح نفسه عند هبوطه على جزيرة يمنوس اليونانية. ولذلك فهو يمشي متعثراً، ساكباً النبيذ على نفسه في كل خطوة يخطوها. وعند رؤية الآلهة لهذا المخلوق المضحك، انفجرت في ضحكة «لا تنطفئ unquenchable»، وحولوا هيفاستوس إلى مشهد ضاحك ما جعله يتوارى ويختفي، محرجاً من أن يريهم وجهه:

- وأخذت الإلهة البيضاء المتسلحة هيرا

الكأس من يده وهي مبتسمة.

ثم راح يغرف من إناء النبيذ ويدور

يميناً ويساراً ليسقي الآلهة الآخرين

من الشراب الإلهي العذب والمبهج.

وانفجر ضحك لا ينطفي

بين الآلهة المباركين

وهم يرون هيفايستوس يتعثر لاهثاً في القاعة.

هكذا قضوا النهار بطوله حتى الغروب

وهم يحتفلون حتى مس الاحتفال الموزون

الرغبة في قلوبهم.

(1) من الواضح أن هيفاستوس أعرج. وفي البداية كانت كلمة العرج lameness تشير الى العجز، لكنه يشير تحديداً إلى قلة الفطنة؛ وتشير كلمة lummel إلى أحد ما بطيء التفكير، «بليد» blockhead (قارن lummox). وهي تشير كذلك إلى وقفات الوزن في الشعر. وحين نقول اليوم إن النكتة تبدو عرجاء، فنحن نشير إلى افتقادها للذكاء ولأخطائها في الإيقاع.

وكذلك فعلت بهم قيثارة أبولو التي لا عيب فيها

والأغاني السماوية الأخاذة التناغم

التي كانت تغنيها عرائس الشعر[1].

يوازن هوميروس بين خطوات هيفاستوس المتلكئة والراحة البينة عبر إشارته إلى «حفلة الآلهة المتوازنة» ثم «قيثارة أبولوا التي لا عيب فيها، والأغاني «الأخاذة التناغم» التي تغنيها عرائس الشعر. ينهي هذا المشهد الكتاب الأول ليلتقط الشاعر أنفاسه في تلك اللحظة، ويتوقف عند القهقهة الكونية ـ لكن ليس من دون نوع من الإطراء لهيفاستوس:

وحين غطست الشمس اللامعة

في الغرب، توجه كل واحد إلى بيوتهم للراحة

في المنزل الذي بناه لكل منهم

هيفاستوس المقوس الساقين والحرفي المدهش.

واستراح إله العواصف والبروق، زيوس،

وأغمض عينيه حين غلبه النوم الهانئ

واضطجعت إلى جانبه، هيرا، إلهة الكرسي الذهبي. (11.604 ـ 11)

تلمح الإشارات الموسيقية إلى أن هيفاستوس مصاب بما هو أكبر من

---

(1) يمنح معجم الأكسفورد هذا المشهد أعلى تشريف له عبر تصنيفه في خانة «الضحك الهوميروسي» (ويصدق الحال أيضاً في المقطع من الأوديسة 20.346). لاحظ أن المترجم روبرت فيتزجيرالد استعمل لهيفاستس مفردة wheezing التي تجمع قصر الرجل مع قصر النفَس. وفي مفردات مسرح القرن التاسع عشر كانت wheeze تعني نكتة أو خدعة كوميدية، وكما يعرفها معجم الأكسفورد على أنها، «عبارة لازمة تتكرر بثبات».

العرج الجسدي: فهو يقف غير متكامل، وغير قادر على الفرحة المنسقة. وإذ أبعد عن السماء، لم يعد بمقدوره العمل بشغف وإبداع بالنار السماوية؛ إنه لا يستطيع استعمال مطرقته بتناغم. بدلاً من ذلك لا بد أنه يكدح بألم في دكان حدادة أرضي مثل باقي الحرفيين. تختزل حياته تاريخ الضحك. لقد سلب منه الضحك المبهج ـ وهو الإنسان الذي يعرف النار عن قرب ـ وشُكل من الآلهة ليكون سلاحاً لاذعاً، وأعيد ليرمى على وجهه بكونه سخرية. ولأن هيفاستوس لا يمكنه الحفاظ على توازنه بأي حال من الأحوال، فقد وجدت الآلهة وقتاً مريحاً لها معه (بذلك المعنى الموسيقي للوقت المتوازن)، فتطيح به أرضاً. يا ليت هيفاستوس قد فهم فقط أن الآلهة قد أخضعته للاختبار: ما كان له أبداً أن يحسب سالماً من العوق ما لم يقاوم السخرية، عبر مجاراة الآلهة في ضحكهم الصاخب. باختصار، كان يتوجب عليه الضحك من فشل الهجوم. كان يتوجب عليه السماح للضحك اللاذع كي يعالج جراحه بالكيّ. عندها لربما كانت الآلهة تختار أن تراه رقيقاً ومعافى، بمعنى أن يكون شخصاً متكاملاً. لا يعلم هيفاستوس بالأمر الآن، إلا أن الآلهة لديها في جعبتها خدعة له أو خدعتين.

وحين رغبت الآلهة في إعادة تشكيل هيفاستوس لجأت إلى المكر، وفعلوا ذلك باستمالة عنصره الخاص، وهي النار ـ نار ضحكهم. في هذه اللحظة، على أي حال، لم يستطع لا فعلياً ولا مجازياً مواجهة مشاكستهم. جعلوه بعيداً عن التوازن، إذ أعاقه عرجه روحياً إلى حد بعيد. إلا أن الآلهة عرضت أملاً[1].

(1) إن ولادة هيفاستوس، الذي تشبه حاله حال إسحاق في التراث العبراني، تنتمي إلى فئة خاصة: لقد حملت هيرا زوجة زيوس بهيفاستوس من دون مساعدة زوجها لأنها كانت غاضبة منه - وذلك نوع من الحمل العذري.

يروي لنا هيسيود في عمله «أعمال وأيام» قصة عن الضحك التهكمي Sardonic Laughter. فقد سرق برميثيوس، سليل الجبابرة الأصيلين، النار من الآلهة عبر خدعة ومنحها للبشر؛ ثم عاد زيوس وسرقها، كاشفاً عن خدعة أكثر شيطانية. وحين ساق الآلهة برميثيوس ليتلقى عقابه، أخذ مقامه أخوه الأحمق، أبيميثيوس، ليكون ممثلاً عن البشرية بأكملها[1]. وبسبب ضيق تفكيره (وسذاجته)، يقبل هدية بمثابة اعتذار من الآلهة - هي باندورا وجرتها، التي تستقر فيها مآسي البشرية بأكملها. يشرح هيسيود أن زيوس، الذي يستطيع استشراف القائمة الطويلة من المحن أن تلك الهدية ستولد في النهاية، ضحكاً مدوياً من أثر نكتة عملية صيغت بذكاء وقُدمت بلطف.

قد يكون من المتوقع أن نعتقد، حسب المعهود، أو من خلال الحدس الواضح، أن أول ضحك سجل في الغرب قد جاء من مشاعر الفرح. إلا أنه، وكما أشرت، لم يولد من المرح الصاخب للآلهة أو من مجرد التمتع بالحياة. إن رجع صداه يأتي عبر الكلاسيكية اليونانية بكونه ضحكة مدوية من أثر التهكم والسخرية derision and redicule. على الرغم من ذلك فإن الضحكة الأولى التي انبثقت في الإنكليزية من الفرح أو البهجة joy كانت قصيرة الحياة. ونجد تلك الضحكة في ملحمة القرن السابع بيوولف. مجموعة من المحاربين، يحتفلون بانتصارهم على عدوهم ويملأون قاعة هيوروت بضحكهم الصاخب الجريء. وتتردد ضجتهم عبر الحقول

(1) اعتماداً على كارل كيريناي في كتابه «ديانة الإغريق والرومان» (New York: E.P. Dutton, 1962)، يقدم هيسيود برميثيوس وأبيميثوس أخوين لأن شخصيتيهما كانتا من قبل متضمنتين في شخص واحد.

المفتوحة حيث يسمع الوحش غريندل كل شيء من هذا الضجيج. وإذ حقد غريندل على هؤلاء البشر السعداء ينقض على القاعة ويلتقط أفضل من فيهم وأشجعهم ويحملهم معه إلى منزله تحت الماء حيث يلتهم الكثير منهم. ويتحول الفرح في الحال إلى حزن: وتمتلئ قاعة هيوروت بأصوات العويل والنحيب[1].

وبينما لم يكن الضحك في «بيولف» مسيئاً، فمن المؤكد أنه يصدم القارئ بسخريته. يتوجب على المرء دائماً أن يكون حذراً. فمن الممكن دائماً أن تقتنص سعادة المرء سريعاً. حتى في إنكلترا الإنكلوسكسونية يغوي الضحك القدر، ويتحتم على المرء أن يكون مستعداً لدفع الثمن. فالرب له الضحكة الأخيرة. إن التفوق شبه الإلهي يمنح الضحك ميزته الأقوى المتفردة، ذلك لأن أغلبية ما سجل من الضحك قد ملء بالازدراء اللاذع. يكاد يكون كله ينشأ من الحسد، كما سنرى، ومن رغبة شخص ما، أو وحش، لتحقيق العدل، بالسخرية، بالعلو على بقية الحشد.

إن الضحك الازدرائي يحمل إمكانية أكثر للفعل الدرامي من الضحك المرح، والسبب الأساس في ذلك لأنه ينبع من صراع عميق ـ صراع بين الرغبات ـ يخلق الشروط الملائمة للألم ومن هنا يخلق إمكانية التغيير. وهو يتوجب عليه ذلك، لأن الناس يتفاعلون مع الازدراء والنقد. لا أحد

(1) يحدث أول ذكر لكلمة الضحك laughter في الإنكليزية في ترجمة الملك ألفريد في القرن التاسع لكتاب البابا غريغوري الكبير «العناية الرعوية»، الذي من المحتمل أن يكون غريغوري قد كتبه في 591. كان هدف غريغوري من الكتاب ليكون دليلاً لأساقفته ومنهم إلى الرهبان عامة. واستخدمه ألفريد، أيضاً، للتعليم والإرشاد، في السلوك الأخلاقي. السطر الذي يتعلق بالضحك يأخذ ضحكته من الكنائسية - الضحك الآن يجلب البكاء فيما بعد ـ. ووجهة النظر هذه، لعبت دورها في بيولف بأقصى تأثير.

يمكنه البقاء محايداً في وجه السخرية، لأن الضحك الازدرائي ينقل دائماً عجرفة القلب، وهذا إعلان على أن الضاحك (أو الضاحكة) يعتقد أنه يقف أعلى من أي أحد على السلم الاجتماعي. إن الضاحك المزدري يلعب دور المطلق ـ الله. وعند ذاك، يقاتل أولئك الذين يكونون ضحايا للضحك الازدرائي بكل ما أوتوا ليحققوا المساواة، وتندلع الحرب! كيف للحرب أن تحل نفسها؟ ويتشوق الجمهور متجمعين ليعرفوا، لأن ثمة حياة عاطفية معلقة على الميزان. أنا تباري نفسها ضد أنا أخرى. وعليه بينما لا يرمى الضحك المرح خارج تاريخ الضحك ببساطة، يتوجب عليه أن يكافح بقوة ضد السلطة الغامرة للسخرية كي يبقى حياً. من الجلي أن الضحك الساخر له الهيمنة. وفي تأريخ الضحك، يعرض إبراهيم على إسحاق التضحية بجدية. وسارة في الخلف تنتظر بترقب.

وعبر الزمن، لم تهتز شخصية الضحك المزدوجة؛ فهو متآلف مع ما هو شيطاني مثل ما هو متآلف مع ما هو ملائكي، مع ما هو سلبي وما هو إيجابي. الانفصال الحرج لليوم الثاني لم يلمس الضحك أبداً. يمكن للضحك أن يستثير الدموع مثلما يستثير الابتسامة في الوقت نفسه. وحتى في الفترة المعاصرة، نرى أن الكاتب الذي يعرف الكثير عن الضحك والذي يتلاعب به أكثر من أي كاتب آخر، وهو ميلان كونديرا، يهول الغموض الكامن في الضحك. وعموماً فإن كونديرا لا يمكنه مقاومة اللعب بنفسه، لذلك يعكس أصول الضحك، ويضعه في حضن الشيطان:

لقد جردت الأشياء من معناها المفترض، فالمكان الذي خصص لها في النظام الظاهري يجعلنا نضحك. ولذلك فالضحك مبدئياً منطقة تعود للشيطان... في المرة الأولى التي سمع فيها أحد الملائكة ضحك

الشيطان، شعر بالرعب. كان ذلك في وسط مجموعة من الناس، وبعد ذلك انضموا إليه ضاحكين الواحد بعد الآخر. كان معدياً إلى حد مهول. كان الملاك واعياً أن الضحك موجه ضد الرب وأعماله العجيبة. وأدرك أن عليه التصرف على عجل، إلا أنه شعر بالضعف والخور. وعجز على فعل أي شيء بنفسه، وحول ببساطة خطة عدوه إلى الضد. ففتح فاه وأطلق صوتاً متهادياً ولاهثاً في سجله اللفظي... ومنحه معنى معاكساً.

بينما ألمحت ضحكة الشيطان إلى لا معنى الأشياء، فقد كانت صرخة الملاك قد ابتهجت بالكيفية التي نُظمت الأرض فيها عقلياً وكيف أن كل شيء عليها طيب وجميل ومعقول[1].

يختزل كونديرا كل شيء بجملة واحدة ـ «حول ببساطة خطة عدوه إلى الضد». وتستمر المعركة.

ثمة قوة مهولة تكمن في ضحكة ازدرائية واحدة. من ذا (أو من ذي) صاحب العقل الراجح الذي لم يطلق مرة أو أكثر سخرية نارية موجهة الى هدف غير متوقع، ولم يشعر بفرحة غامرة وهو يضغط على الزناد ببطء؟ على المرء أن يكون هو القاضي والمحلفين، منزلاً العقاب بكل مذنب. إن تاريخ الضحك هو جزئياً تاريخ أولئك الذين في مواقع مختلفة للسلطة ـ من فلاسفة وكتاب وسياسيين ـ من يحاولون تسخير وتشكيل تلك السلطة، كما يفعل التقنيون الذين ينجحون في تسخير القوى الكونية للرياح والماء. أولئك الذين يرغبون في التحكم سيحاولون انتزاع السلطة أينما وجدوها ـ حتى في شيء مراوغ كالضحك. إلا أن الضحك أثبت أنه صعب إن لم

---

(1) ميلان كونديرا، «كتاب الضحك والنسيان» (New York: Alfred A. Knopf, 1981) pp. 61 ـ 62

يكن من المستحيل التحكم به، ذلك لأنه يتصرف بطريقة غير منضبطة. وعلى الرغم من ذلك، عرضت الاحتمالات نفسها ببطء، وعند أواخر القرون الوسطى تشكل الضحك الساخر فيما يعرف بالنكتة العدوانية، استكمالاً لسطر «مخروم». وفي عصر النهضة، وضع الضحك الازدرائي في الاستعمال العملي من البلاط الملكي علنياً بشكل عقوبة مهينة.

وقفت الكنيسة منذ البداية ضد الضحك بشدة. فقد يتعلم الوضيعون من الفلاحين أن يخشوا الضحك الهازئ مثلما يخشون الكلمة الإلهية. وربما ثمة ما هو أسوأ، فقد ينظمون ويطلقون هجوماتهم الهازئة ـ ويشعرون بأن لديهم القوة مثل الرب. فلربما يحول الضحك الازدرائي كل فلاح إلى رب متشكل ذاتياً ـ فلا حصان ولا مسدس يمتلكه، ولا درع ليلبسه ـ كل إنسان لديه إذن بالقتل! حتى الفلاح المهمش جداً يرغب في التخلي عن مثل هذه السلطة. إلا أن هذا يسبق القصة. علينا أولاً إكمال التاريخ القديم، ثم نركز على الفلاسفة اليونانيين القدماء لأن أفكارهم انتقلت إلى أيدي البلاغيين الرومان. ويمكننا النظر إلى رد فعل الكنيسة والمدى الواسع للاستجابات المتمردة التي نبعت من روح الثورة.

بالعودة إلى حكايتي هيفاستوس وبروميثيوس القصيرتين، نجد أن ثمة ما يجمعهما. كلا القصتين بالطبع تستعملان النار على أنها رمز تحكمهما. فهيفاستوس يستعملها بمهارة في ممارسته للحدادة؛ وسرقها بروميثيوس من الآلهة. كل واحد يتوق إلى التحكم بهذا العنصر المراوغ الذي يتصرف مثل الزئبق. إلا أن هيفاستوس وبروميثيوس يجدان نفسيهما قد ضُحي بهما في صراع تعلق بالنار: لعب كلاهما بالنار وبالنتيجة احترقا بها. فقد أبعد هيفاستوس على نحو مؤقت من العمل بالنار الإلهية، وانتزعت النار من

يدي برميثيوس من كبير آلهة السماء، زيوس. كلا الشخصيتين جرى الهزء منهما بسبب عوقهما ـ في إحدى الحالتين اتخذ العوق شكلاً جسدياً، وفي الحالة الثانية كشف عن حماقة همجية، واضطراب عقلي. لو أننا فكرنا هنا بشعرية أو ميثولوجية النار، فإن هذين الشخصين يقدحان أو يؤججان الإثارة لأنهما ينتميان إلى عائلة الحرفيين أو المخادعين ـ على افتراض الذكاء والمهارة لكنهما ليسا بالمهارة الكافية. والنتيجة أن عوقهما ـ العرج والحماقة ـ يرجع بهما لأن يكونا عرضة للشفقة والسخرية.

أخيراً وما هو حاسم لتاريخ الضحك، أن كلاً من بروميثيوس وهيفاستوس يتصرفان كأنهما من الآلهة التيتان القدماء جداً (أبناء غايا وأورانوس، الأرض والسماء). وتميل الطبيعة التيتانية الأساس إلى التخاصم، مفضلين الحل المعقد والباروكي، الملتف والعسير على الحل المباشر والبسيط. والشغل الشاغل للذكاء التيتاني، كما يشير إلى ذلك كيريناي، هو الاختراع دائماً، «حتى لو كان مزيفاً أو خدعة يعجب بها الآلهة أنفسهم ويقدرونها وينجذبون إليها»[1]. سيسحبك التيتاني إلى خارج الزمن، أو خارج الحد، عبر الدهاء واللعب. وبرميثيوس تيتاني بالولادة. أما هيفاستوس، فهو من آلهة الأولمب، وهبط ليكون شخصية تيتانية؛ وأصابه العرج من القفز إلى المعركة وانحاز إلى أمه في خلاف عائلي هناك في أعالي الأولمب. وأبان طبيعته التيتانية عبر قدرته العجيبة في الصياغة أو التشكيل: وبكونه حداداً، يصنع الكؤوس والصواني ـ أدوات المتعة[2]. إنه يعرف كيف يحول شيئاً

(1) Kerenyi, *The Religion of the Greeks and Romans*, p.89.

(2) ويعمل ديدالوس حداداً أيضاً. ويستخدمه جيمس جويس أنموذجاً للكاتب، المرائي الإلهي، أو كما يسميه جويس بـ «الصانع». حين نروي قصصاً أو نكاتاً، فنحن «نصيغ»، واقعاً جديداً.

صلباً إلى مادة مرنة قابلة للطرق، ثم يعيدها للصلابة مرة أخرى؛ إنه يعرف أن يصنع شيئاً من لا شيء، كيف يمنحه شكلاً جميلاً وصلابة مناسبة. إن عمله شيء جمالي، مثلما هو في الوقت نفسه درس لأي شخص يراقبه. إلا أنه لم يستبطن العملية: فلا يمكنه تلقي الحرارة. لذلك فهو يفتقد إلى الشكل المحدد ويتوق إلى المرونة. وكي يتوصل إليها، يتوجب عليه تعلم تطبيق حرفته بأكثر ما يمكن من المرونة، وبطريقة أكثر إناسة.

وإذ ضحك زيوس على هيفاستوس من قبل، فقد أصلح الأمر بأن علمه كيف يصيغ نكتة عملية متكاملة. ولأن هيفاستوس صادق في حرفته يستعمل الصياغة ليحيك شبكة معدنية حديدية، مثله مثل العنكبوت، ليوقع زوجته، أفروديت، وعشيقها، آريس، ويعرضهما متلبسين على الآلهة المتنصتين وهم في غاية الاستمتاع[1]. وإذ يرى أن النار استخدمت ضده، فهو قد تعلم على الأقل درساً واحداً: أن لا يحترق ثانية! ويفهم هيفاستوس هذا الدرس سريعاً جداً لأنه يفكر مثل تيتاني حرفي ومتآمر. إلا أن من كتبوا سيرته لم يصوروه يضحك فرحاً بصخب، بل فقط بكونه يتصرف بذكاء، بينما في جانب ما يعرض أفضل ما لديه بلعب دور المهرج المنتقم فعلياً. ومن المؤكد أنه وضع تعليمه على المحك العملي، مبرهناً أن الضحك الساخر ـ ridicule ـ يمكن أن يخدم ليكون معلماً متمرساً ومؤثراً. إن هيفاستوس يقلب الطاولة على الآلهة ويجعلهم يضحكون عالياً:

---

(1) في بعض الثقافات الإفريقية، ولدى بعض القبائل الأميركية الهندية، العنكبوت هو رمز المخادع. واسم المخادع عند قبيلة أوغلالا داكوتا، يعني «العنكبوت». والمخادعون لا ينسجون فقط النكت ليوقعوا بضحاياهم، إنها أيضاً يحوكون القصص ليستحوذوا على المخيلة بقصص مسلية وذكية. يحوك العنكبوت الفخ ويغزل خيوطه الجاذبة بشكل شبكة لزجة. على المرء أن يستمر بحذر، لأن الشبكة تبقى غير مرئية للعين غير المنتبهة.

«جلب صراخ [آيريس] الآلهة أفواجاً إلى المنزل ذي الأرضية النحاسية. وجاء بوسيدون الذي يهز الأرض؛ وهرمز، جالب الحظ، وملك السهام، أبولو، ولم يحضرن الإلهات، لأنهن كن مقيدات بتواضعهن الأنثوي، مكثن جميعاً في بيوتهن. هناك وقف، أمام الأبواب، الخالدون الذين هم مصدر بركاتنا كلها؛ وحين رأى هؤلاء الآلهة السعداء أداة هيفاستوس الذكية استولت عليهم ضحكة منفلتة. (الكتاب الثامن، الجزء الثاني - 321 - 27)[1]».

في هذه المرحلة الأولية يكون الضحك اللاذع مثل الضحك المرح له صفة إلهية. وتتمثل النار برمزها الذي يلائمها، لأنها تمنح الاختلاف، إذا استخدمنا تقسيمة ستروواش، بين ما هو نيء وما هو مطبوخ. بمعنى أنها تخلق الطعام المطبوخ وبهذا ترمز إلى الدافع البشري نحو الحضارة. الجملة اللاذعة «تطبخ» شخصاً، لتجبر ذلك الضحية الغافل على الرشد والنضوج. التسخين تحت الحلقة غالباً ما يهيء الطريق نحو رؤى مهمة. إيجاد السبل من الماء الساخن يمكن أن تكون له نتيجة صحية. يمكن للإنسان أن يقوم باختيارات جادة ويمكنه أن يكتشف، بالنتيجة، كيف يحول السخط إلى انتصار. تعامل الكثير من الثقافات النار على أنها سلعة ثمينة ولا يتجاوزونها بسهولة أو كما يشتهون. إن امتلاكها يتطلب ذهنية متوقدة وأقدام سريعة. ولذلك لا بد لك أما سرقتها في مشعل كما فعل مخادع مثل بروميثيوس أو تحبسها في كور على يد حداد محترف مثل

---

(1) هوميروس، الأوديسة، ترجمة E.V. Rieu (New York: Penguin Books, 1946) . ولأن هذه الحكاية مليئة بالسحر والمرح، فقد استلهمت في رسومات عديدة للرسامين الإيطاليين في القرن السادس عشر تيتيان وتنتورينتو، فضلاً عن رواية أريس مردوخ التي عنوانها «تحت الشبكة».

هيفاستوس[1]. ولا بد أن يتساءل المرء، عند هذه النقطة، ما الذي سرقه برميثيوس: هل هي النار وحدها، أم الضحكة النارية؟

وكما أظهر كل من هيسيود وهوميروس بوضوح، أن الضحك اللاذع ينتج عن السخونة والصراع والكفاح، وهذا ما يجعله قوة محفزة مثالية لمعارك الروح التي تحدث بين دفتي أغلفة الرواية. وقد يخترق الضحك المرح قصة بكاملها، أو حتى رواية بكاملها، وقد يخبرنا بحياة قدسية مثل حياة القديس فرنسيس، لكنه لا يمكنه توفير الوقود لدراما عالية. إن السخرية المرحة والعالية تشير إلى تحول في المعنى؛ إنها تعلن أن المعركة قد حسمت والانتصار في اليد. هذا شيء جميل ولكن كما رأينا لا ينطبق ذلك على أغلب القصص الممتعة.

الضحكة الأولى في الأدب الغربي، بعد ذاك، كان لابد لها من أن تكون ضحكة ساخرةderision، لأنها تقحم شخصياتها في مواقف تبعث على الأسى، لتمنعهم، كما توحي بذلك الكلمة de ـ rision (ضد العقل) من تجاوز المشاكل، وتضطرهم، كما هو حال ستيفن ديدالوس في رواية جيمس جويس، إلى أن يطرقوا حياتهم بـ «حدادة الروح». ولكون الحداد، يقضي حياته متآلفاً مع النار، فقد اعتاد على المقاومة، وعبر التعلم في تطبيق درجة الحرارة الملائمة، يكون قادراً على لي الأشياء حسب رغبته.

---

(1) «...النار هي الأساس المادي للحضارة. وطبقاً إلى روايات قديمة مختلفة، صنعها برميثيوس من عرض مشعل على قرص الشمس، أو من حك كور هيفاستوس. وكان المشعل العملاق الذي حمل فيه النار طول ساقه تقارب خمسة أقدام وقد مُلئ باللب الأبيض الجاف الذي يشبه الفتيلة، وهو الذي لا يزال يستعمل في أنحاء من اليونان لنقل النار» (Micael Grant, Myths of the Greeks and Romans {New York: New American Library, 1962}, p108).

كأنه، عبر ذلك الكفاح، يعكس الخلق الإلهي، ويتدبر خلق شيء جميل ومفيد، عارفاً أن الأشياء كي تحافظ على جمالها إلى الأبد، لابد لها من أن تخضع لحرارة الصهر المكثف مع البرودة الشديدة، لتربط المتضادات. ومثل الكاتب الروائي، الذي يأخذ موضوعه من اللاحقيقة ـ من الكذبة التي تبدو معقولة ـ يكون الحداد فناناً محترفاً[1].

تضج القصص التي رواها كل من هيسيود وهوميروس بالمعاني. ومثل النار، يحاول الضحك التهكمي للآلهة أن يستهلك أو ينقي جدية التيتانية والغرور وعقد خصومات تافهة في رؤيا ملائمة. يبقى هنالك سؤال يشكل هماً مركزياً للإغريقيين: كيفية تنشيط الجدية العالية بالكمية الكافية فعلاً من الضحك؟ الوصفة الصحيحة ـ معرفة كمية الحرارة اللازمة ـ هي ما يهدفون إليه. لكن الأهم من ذلك، أن الإغريق يكافحون من أجل تحديد قوة الحرير الصخري للضحك، ذلك لأن له خاصية المخدر، الذي هو كباقي العقاقير كلها، يمكن أن يعالج ويمكن أن يدمر. وكما هو الحال مع أي عقار فعال، ثمة أهمية قصوى للجرعة. وفي هذه النقطة، لم يتبن البلاغيون الضحك بعد ـ أي أنهم أنزلوه من عليائه السماوية ـ ولهذا عند هذه اللحظة، لايزال زيوس يشغل موقع كلي القدرة، ويشرع عبر قوسه المتعالي، بالضحك التهكمي. إنه يدير الحكم بكونه التجسيد السامي للضحك الإغريقي.

إلا أن ضحك زيوس التهكمي يختلف تماماً عن ضحك الإله العبري.

---

(1) في إنكليزية القرون الوسطى، تعني كلمة craft «القوة والمهارة والطاقة». وكذلك أخذ معنى cunning البراعة من الكلمة الإنكليزية القديمة cunnan التي تعني «أن تعرف (كيف)». وأيضاً كلمة wit، «الفطنة أو خفة الدم» أخذت من الكلمة الإنكليزية القديمة witan التي تعني «أن تعرف (كيف)».

فبينما يبدو هداماً، كما يلاحظ كيريني، «إلا أن أحداً لا يموت بسببه». يضحك زيوس لكنه معني تحديداً بتحطيم غرور التيتانيين، لذلك تنتج جميع الجراح التي يلحقها موتاً استعارياً متجدداً. إنه يهدف إلى التطهير. وعلى أي حال فأمام جهوفا الغاضب، البشر كلهم، على وفق كلمات إبراهيم، سيجدون أنفسهم وقد عادوا إلى «قذارة ورماد» (Deut. 4:24: «إن إلهكم نار تتآكل عند الرب»). تذكّر أن الرب عندما أطلق نار انتقامه، فقد أهلك سدوم بأكملها بومضة. ويستنتج كيريني، «أن الجنس البشري الخالد يلعب دوره الكوميدي الخالد أمام زيوس، المشاهد الضاحك»[1]. مثّل بصخب واشعر بلسعة لسان زيوس اللاهبة والمطهرة. لكن مثّل أمام الإله العبراني وعندها تجد نفسك مستعداً لتكون جحيماً بشرياً. يبدو الاختيار واضحاً جداً: الإذلال أو التضحية.

يتنفس زيوس النار؛ يسرق برميثيوس النار؛ ويستعملها هيفاستوس. الثلاثة كلهم يعلمون واثقين قوة وأهمية الشيء الساخن. إلا أن هيفاستوس، تحديداً، يعرف ذلك الفن الخاص في تعلم المرونة والقوة عبر سقي الفولاذ (على الرغم من أنه هو نفسه لم يتعلم ذلك الدرس بما فيه الكفاية). لقد عاش هيفاستوس في السماء والأرض؛ إنه يعرف الآلهة والمخلوقات على حد سواء. لقد زار عالمي الخلق كليهما. فضلاً عن ذلك، يوفر هو مفتاح الضحك الذي يرتبط بالطب القديم، ذلك لأن الطب الإغريقي المبكر استغل العلاقة بين النار والضحك اللاذع وجربها في عملية الشفاء ليستعيد

---

(1) Kerenyi, The Religion of the Greeks and Romans, p.195.. يرى كيريني أن الضحك الخبيث لزيوس في نهاية معركته مع برميثيوس، المروية في «الأعمال والأيام»، ليس استجابة كلاسيكية من الرب.

الناس حالهم المعتدلة. وعلى سبيل المثال، يعمل ميلتوس، الطبيب في القرن الرابع قبل الميلاد مطابقة دقيقة في كتابه «عن الطبيعة البشرية»: «يدعى الضحك عند الإغريقيين gelos وأصل هذه الكلمة من hele التي تعني health الصحة. الساخنون هم أميل إلى الضحك. و...haema (التي تدل على الدم) يقال إنها متأتية من aetho التي تعني «أنا أحترق». ذلك أكثر الأخلاط سخونة في جسدنا؛ وأولئك الذين تزخر أجسادهم بالدم تكون أدمغتهم أكثر مرحاً»[1]. كما أن أبقراط يوضح العناصر الأربعة، في كتابه De Humoribus (الأخلاط) برسم توافقات بين الأخلاط الأربعة. فالدم يتوافق مع النار المطهرة، ويشير إلى أن الدم المتطهر ينتج الضحكات المجلجلة، التي ترصد بسهولة في السحنات المتوردة.

وإذ ولّد الدم الضحك، فقد عد الإغريقيون المتأخرون أن مصدر تنشيط الضحك هو الطحال. وازدادت شعبية هذه الفكرة في العصور الرومانية القديمة: «يصنع الضحك في الطحال، والحب في الكبد». واعتقد الإغريق أن أولئك الذين أزيل منهم الطحال يجدون من الاستحالة عليهم الضحك. ويعزو بليني اللعب إلى حجم الطحال، لأن الطحال يتغذى على الدم الأسود الثخين، وهو الدم الذي يولد في العادة مرض الكآبة Melancholia. في هذه الفترة من الطب الإغريقي، التي أصبح فيها ميكانيكياً تماماً، كان الطحال يعمل بكونه ماكنة التصفية الكبيرة

(1) فيما إذا كان تشوسر قد عرف النظريات الطبية الإغريقية أم لا، فهو يستعمل الترابط بين النار والضحك، مستفيداً منها في التأثير الكوميدي في «حكاية ميلر». ذلك الضحك الذي نبع من النار سمح للكنيسة بأن تدين بشدة الضحك من القلب، ذلك لأن النار هي أيضاً مأوى الشيطان. يلمح تشوسر بهذه الترابطات الشيطانية أيضاً في «حكاية ميلر»، وسأتناول هذا الموضوع لاحقاً في هذا الكتاب.

للجسم. إنه يجعل الدم شديد السواد والملوث نقياً بما فيه الكفاية كي يفجر الضحك مرة أخرى. أما موسوعيو القرون الوسطى، مثل إيزادور من سيفيليوبارثولوميو من أنجليكوس، فقد أشارا أيضاً إلى الطحال بكونه العضو الذي يدعم الضحك. ويقسم باثولوميو في الكتاب السابع من موسوعته De propreitatibusrerum، أربع وظائف فيزيائية للأعضاء الداخلية: يظن بعض الرجال، أن السائل المنوي يكون سبباً للضحك. لأننا بوساطة الطحال نندفع إلى الضحك، وبوساطة المرارة نندفع إلى الغضب، وبوساطة القلب نكون حكماء وبوساطة الكبد نندفع نحو الحب». وشعراء القرون الوسطى، البعيدون جداً عن الطب، مثل جون غاور وجون تريفيزا، رأوا الطحال بكونه «المسبب للضحك»[1].

وبالاحتكام إلى الطبيب وليم ستوكلي، الذي كتب كتاباً في تاريخ الطب عنوانه «عن الطحال: وصفه عبر التاريخ»، في العام 1720، أن فكرة أن الطحال يمكنه أن يطهر الجسد من الكآبة حافظت جيداً على مكانتها في خيال علم الطب في القرن الثامن عشر: «إذا كان الوريد يعمل على سحب أو نقل الكآبة إلى الطحال، فإن الشريان عبر التدفقات النقية للدم يصل إليه بكميات كبيرة تقوم بدرجات معينة بتصفيته حتى يتعافى ويكون صالحاً مرة أخرى... وكما خلق الطبع السيء الغضب والكآبة، فإن الطحال الذي يطهره يعيدنا منشرحين ومتيقظين»[2]. على أي حال، في منتصف

(1) لا يمكننا التأكد فيما إذا كان مفكرو القرون الوسطى يشيرون إلى ما يوعزه الإغريق للطحال، إلا أننا لا نزال يمكننا مراقبة كيف يبنى هذا العضو اجتماعياً مع مرور الزمن.

(2) يعامل شكسبير الطحال بكونه الأكثر إنسانية من الأعضاء: «الملائكة، الذين لو لديهم طحالنا، لماتوا جميعاً من الضحك»، (القياس للقياس).

القرن الثامن عشر، بدأ الروائيون بتخريب الماكنة التي تعمل بنعومة التي تسمى الطحال. إن استطاعوا جعلها تفشل، فذلك يعني أنهم أدركوا أن باستطاعتهم حينذاك خلق شخصيات ممتعة. لم تتوازن هذه الشخصيات بسبب زيادة الدم الثقيل ـ ولذلك فإن «السخرية» الحقيقية حتى «سيئة الطبع» ـ تضع الأدب ليكون أول الإبداعات المنحرفة. فنرى أن كُتاباً متفاوتين، مثل سويفت ودكنز قد أكدوا على نمط جديد من السخرية، أكثر حدة وخطورة من الشكل القديم الكئيب. ومن الواضح جداً أنه تتحكم به الأعمال الداخلية للجسم البشري حتى إنه اكتسب اسماً جديداً في القرن الثامن عشر هو: Splenetic السوداوية[1].

حين عرض الطب الإغريقي تفسيراً آلياً لإنتاج الضحك اللاذع، كان البلاغيون الإغريق يعلمون أن تأثير الطحال يمكن أن يتجدد ويثمر ويجرى تعلمه عبر العناية بتمرين الذهن. عبر البراعة الاحترافية والتدريب، يمكن للشخص التحلي بقوة زيوس نفسه. يتوجب علينا فهم ذلك بوصفه لحظة فريدة. وهذا يعني أن الشخص يمكنه التحلي بالقوة وممارستها من دون

---

(1) استنادا إلى معجم أكسفورد، وردت كلمة caustic لاذع، بكونها صفة للذهن في اللغة الإنكليزية في العصر الحديث، حوالي العام 1717، في رواية توبياسسموليت «همفري كلنكر». وتعني كلمة Clinker الحجر الذي يتعرض لحرارة عالية في فرن ويتزجج بشكل غير منضبط، ما يذكر بالأصول النارية للضحك الساخر. يحمل همفري كلنكر شخصيته الملتوية عبر ذهن متآكل ويواجه بسببه صخرة العالم الصلدة. وبينما لم تكن كلمة «السوداوية Splenietic شائعة الاستعمال حتى القرن الثامن عشر، فقد ظهرت أولاً في أعمال الكاتب الإنكليزي غابريال هارفي الذي كان في وقت ما معلماً لأدموند ويلسون: «لم أكن أكثر سوداوية كما أكون وأنا ضجر جداً لكن يمكن أن أبتسم من أثر المزاح». عندما يجد الشخص أنه غير سعيد، كما يزعم هارفي أن هذه هي حاله، فقد سخر من نفسه فعلاً. لا بد له أن يتجاوز «كآبته». وعند ذاك، يمكن للمزاح أن يرتقي به.

أن تكون له مكانة عامة رفيعة مستعملاً أبسط وسيلة متاحة - هي الصوت البشري. وبتحديد أكثر، في هذه المرحلة التاريخية، تكشف السخرية عن نفسها بكونها أسرع الطرق نحو امتلاك القوة. فمن خلال شحذ الذهن بمشحذ البلاغة، يمكن للشخص أن يتولى أمر عالمه أو عالمها الراهن.

إن هذا المخلوق الجديد، المصنوع من الضحك، لسوف يهيمن على خشبة المسرح وكذلك على صفحات الكتب. أطلق عليه الإغريق المهرج the jester (على الرغم من وجود استثناءات كما سنرى، فإن أغلب المهرجين من الرجال). من الأحرى أن لا يضللنا الاسم. ربما لعب المهرج دور الأحمق، لكنه بعيد عن الحماقة. فإذ يتحرك نحو وسط المسرح، يتحدث بسلطوية، وما هو أكثر أهمية، بفوران مخيف من القوة. إنه الأب الأول لمهرج القصر الذي ظهر في عصر النهضة. ومن مقولات Cleobolis، أحد من يسمون الحكماء السبعة، الذي كتب قبل الفلاسفة السابقين لسقراط، محذراً من ذكاء المهرج الخارق: «لا تضحكوا من المهرج، لأنكم سوف تُكرهون من أولئك الذين يسخر منهم». لأن المهرج يمكنه أن يثأر بفعالية، مثل قاذف النيران، ليس عبر التنفيس عن غضبه فحسب، بل عبر توجيهه بدقة، ربما نحو أولئك الأكثر ضعفاً، أو الذين في متناول اليد، الذين هم تحديداً، الرجل الذي تعثر، أو أسوأ من ذلك، الإنسان الذي فقد توازنه. يسعى المهرج إلى التعليم والتطهير بلسانه اللاذع. إنه لا ينطلق ببساطة إلى العقوبة. ولهذا السبب يطلب تشيلون، واحد آخر من الحكماء السبعة، من الناس الطيبين واللطفاء أن يلجأوا إلى المزاح jesting: فينصحهم «إذ يحاول الناس أن يكونوا لطفاء فقد يشعرون بالعار أمامك قبل أن يشعروا بالخوف». الطبائع الفظة - نتيجة لضعف

الطحال ـ تنتج بالتحديد مهرجين مقرفين. وعلى مدى سنين طويلة، يفرق الإغريق بشدة بين هذا النوع من المزاح المقرف، الذي يدينونه ويطلقون عليه المتعصب، وذلك النوع اللائق والوقور والمهذب الذي يطلقون عليه المزاح المتسامح، الذي نجده فقط لدى أولئك المستفيدين من تعاليم البلاغيين. وعليه يصبح المهرج قوة يحسب حسابها في العالم القديم ـ معلماً وقاضياً ـ والطريقة التي يقيم فيها العدالة يمكن أن ترى بكونها تعبيراً، مهما كان شاحباً، عن الدين الإغريقي القديم. من المؤكد أن الفلاسفة قد أفرزوا المزاح المتسامح على أنه هدف للحياة المثالية.

وفي وقت مبكر جداً في التراث الفلسفي اليوناني، كان الانشغال بالمزاح من أي نمط يُرى في إنجاز الغرض المركزي من الحياة المثالية، وهو الوسطية ـ التوازن بين طرفين، أو بين شعورين. وفي هذه الحال، ساعد المزاح على منع الجدية من أن تكون مقرفة وثقيلة. وحفظت البلاغة على بقاء كفتي الميزان متوازنتين بوساطة إزالة أي تقسيم حاد بين المزاح والخطاب الجاد عبر تدريس الدرس الحاسم: وهو أن الحقيقة الصارمة يمكن توصيلها بأسطر ذكية وشائكة. هنا كانت محاولة للحث على استرجاع المشاعر إلى تلك الحالة الأولية المتداخلة التي نظرنا إليها من منظور أقدم الأديان. عندما تصبح الأشياء بالغة الجدية، يمكن للضحك أن يوفر استراحة، لخلق فترات من الجدية ممتدة أكثر. منحت ملاحظات بليني الأصغر، التي سردها في سلسلة من الرسائل، مبدأ الراحة الكوميدية سلطته، لكون الكوميديا الجادة قد وجدت طريقها حتماً في القرون الوسطى. فكما يحث بليني صديقه، فوسكوس، «أرح عقلك بالشعر؛ ولا أقصد تلك النصوص الطويلة المكتوبة ببراعة (لأن ذلك النمط لا يكتبه إلا

المرفهين)، بل تلك النصوص القصيرة خفيفة الدم هي (iocor باللاتينية وتعني هزل) التي تصلح للراحة بكل درجة من العناية والاحتراف».

لم يكن الهزل iocor يوظف كنوع من الممارسة الأدبية المجردة. وترى بليني، مثل تشيلون وآخرين، أن هذا النوع من الهزل بأنه فلسفة الإعلام الضرورية للحياة المثالية. فليس بغير الضحك ـ حتى عبر السخرية من الآخرين ـ يمكن للناس المحافظة على مزاجهم، كما ترى بليني، ويمنعون أنفسهم من السقوط من الحافة في ذلك المرض المرعب، الكآبة (Melancholia). وتلمح بليني أن الضحك الذي يتشكل بالبلاغة يمكن أن يساعد الطحال ليعمل بفعالية أو، حتى بعلاجية أكثر، وأن الضحك يتولى وظيفة الطحال كلياً. بأي حال من الأحوال، يوفر الضحك أفضل فرصة للمشي في وسط الطريق، طريق القصد: «لا شيء ظريف في رأيي ويصبح جميلاً في دراساتنا، فضلاً عن سلوكياتنا، أكثر من الجاذبية والمرح، إلا أن الخشية أن يهوى الأول في الصرامة وينتهي الأخير في الطيش. وبناءً على هذا المبدأ أنوع أعمالي الجادة بتسريبات خفيفة ومرحة». هذه الخميرة من الضحك تقف بكونها صيغة مديح عبر القرن السادس عشر، منتهية بكتب التعليمات اللطيفة، حيث وجدت تعبيراً في مصطلح إيطالي اسمه sprezzatura، الذي يوحي إلى لطافة مرحة ومتواضعة في فن الكتابة، وفي فن استعمال السيف، وفي ما هو أعلى من الفنون كلها، في فن الحب.

يمكن أن تعود بنا فكرة الكوميديا الجادة إلى الساخرين والرواقيين Cynics and Stoics، الذين طوروا أسلوباً بلاغياً لإحياء الزمن الذي كان فيه الضحك والبكاء مترافقان، أو على الأقل لتعريف لامعقولية الفصل بين المشاعر بكونها فئات منفصلة وملفقة إلى بعضها بعضا. فلديهم يبقى

الضحك كله متضمن في الدموع. وعليه فكلما يذكر الإغريق الضحك، يحاولون تشكيله، ومراجعته، عبر مناقشة سريعة عن الكيفية التي ربما يكون فيها الضحك أفضل طريقة للتأكيد على الجدية، ولكأن الضحك الساخر غير المنضبط قد يدمر الشخص، أو أن الضحك للمتعة joyous laughter يبرهن على أنه لهو عبثي، جمال لا معنى له. وعبر العالم القديم، أمسى الضحك مفيداً بسبب قدرته على نقل الفرد إلى ما بعد اللحظة ـ سواء أكانت مؤلمة أم مفرحة ـ إلى نقطة جادة وأكثر صموداً. تصارع نظريات الضحك ضد تقسيم المشاعر إلى تلك التي تجعلنا نشعر بالسعادة وتلك التي تجعلنا نشعر بالكآبة.

ويتحول الصراع إلى أن يكون قاسياً. ومبكراً في القرن الخامس قبل الميلاد، تماماً عندما بدأت الألفباء الإغريقية بالظهور، نجد علامات للفصل الواضح بين المشاعر. في هذا الوقت، كان هيرقليدس، أحد أعضاء المدرسة الأيوينة، أصبح يعرف بكونه الفيلسوف الباكي، وديمقريطس الأبديني، أصبح يعرف بالفيلسوف الضاحك. وتبعاً إلى هيبوليتوس، كان ديمقريطس يضحك من كل شيء. وهو في الحقيقة، ضحك كثيراً إلى حد أن الناس في أبدينا قد اقتنعوا بأنه قد جن وطلبوا من إبقراط معالجته. لكن حينما شرح له ديمقريطس عبر سلسلة طويلة من الأمثلة بأنه كان يضحك من حماقة البشر، استنتج إبقراط أن ديمقريطس إنسان حكيم بالفعل وجاد، وكان يضحك ليخلق فكرة جادة.

على الرغم من أن ديمقريطس قد أسيئت قراءته في بعض الأحيان، إلا أنه نصح بالضحك المتسامح والودي لا التهكم، بل الضحك المتحرر من السخط. وهو في كتابه «Testamonia» (البرهان) لا ينصح بالضحك

المتقصد عن مصائب الآخرين ويثير الشفقة عليهم. تلخص ماري غرانت، التي أدين لها بالكثير، في كتابها الثمين جدا، «النظريات البلاغية القديمة لما هو مضحك»، طبيعة الفيلسوف الضاحك: «أن نظرته العامة نحو أخطاء البشر هي ليست تلك التي تعود إلى الإصلاحي الجاد، بل إلى ذلك الذي يسخر منهم بلطف بينما يبقى إلى حد ما متحفظاً»[1]. لاحظ حتى في تقدير غرانت للوضع، فإن الضحك الساخر غير المنضبط بحاجة إلى التحكم به بحكمة واتزان، لا بد له من أن يسوّق مع مصدره الإلهي الذي في العقل، وهذا يعني أنه يبقى «متحفظاً إلى حد ما». إن من يسخر يتحتم عليه أن ينظم قوته أو قوتها بحسن النية والنقد اللطيف. إن الإصلاحي الحقيقي والجاد يتوجب عليه أن يبقى بيد أحد ما عالي المقام ـ وهو زيوس في هذه الحالة. إن قانون الضحك: حاول أن تكون رقيقاً؛ حاول أن تُعلم. لايزال الفرنسيون يقولون، «السخرية تقتل» Le ridicule tue.

وهذه الفكرة من الأحرى الاهتمام بها، خصوصاً في هذه المرحلة من تاريخ الضحك لأن ثمة أشياء معينة تبرز هنا. بادئ ذي بدء، أن الضحك للمتعة سرعان ما ينسى؛ فيظهر لفترة وجيزة ثم يتلاشى عن النقاش. نعم هذا الضحك إلهي، ومن المؤكد أنه يميز الناس بكونهم من البشر، إلا أنه ببساطة لا يحمل القوة ـ أو المتعة ـ التي لدى الضحك الهجومي. وببساطة يبالغ الناس في اتخاذ الضحك للمتعة على أنه من المسلمات. ولا يمكن لأحد من السلطة الاستفادة منه. إلا أن الضحك الساخر قريب من القوة النووية. ولسوف يكشف الفلاسفة أسراره الأخلاقية؛ وسيبين البلاغيون

(1) Mary Grant, «*The Ancient Rhetorical Theories of the Laughable: The Greek Rhetoricians and Cicero* (Madison: University of Wisconsin Press, 1928), p.15.

كيفية تسخير إمكانيته الانفجارية؛ ولسوف يشرع السياسيون استخدامه للسلام، وللأغراض التنظيمية.

ثم هيمن الضحك الساخر واللاذع والتهكمي على الأدب بسرعة خاطفة. وتعكس معمارية الضحك بوضوح صلته التي ورثها بعلاقات السلطة: يدق الآلهة من الأعلى، يريدون واحداً أعرج أو كسولاً، متمرداً أو فضاً ـ من أولئك الفاسدين أو المتباهين. إلا أن الآلهة ليست مجرد مخلوقات غيورة تحتاج إلى إخراج الخاصية شبه الإلهية الضرورية من كل فقير غافل. إنهم يريدون أن يقدموا درساً ـ يقوّموا، ويعلموا ويهذبوا ويمنحوا درساً إضافيا: متمسكين بالقوة الإلهية للفرد ـ أن يقوم ضحك المتعة بعمله. بعض من الصدمات لربما تعلم الفرد أن يقيّمه أكثر. كما أن بعض الطرقات القاسية لربما تقويه.

وفي مسألة هيفاستوس ـ سُمح لنا بقراءة قصته مثل أي بورتريت ميثولوجي يضيء العالم، سوى أن الضوء في هذه الحال يُسلط على الضحك ـ كان متشبثاً جداً بعمله، وقريب جداً منه، حتى إن دروسه سريعاً ما تصل إلى القلب. وأكثر من أي أحد كان عليه فهم طبيعة الضحك. جعلته مهنته ميالاً إليه. إلا أنه في النهاية وبمساعدة من زيوس، تدبر أمره لاستحضار الضحك بنفسه ـ ولم يكن جمهوره أقل من الآلهة أنفسهم. وهو يروج لمتعة شعبية، تنبع من فخ النكتة العملية. فالشخص الذي تلسعه النار هو أفضل من يتعامل مع النار باحترام. وبعد أن ذُل هيفاستوس، صار يعرف، أكثر من أي أحد غيره، سلطة الضحك. إن هيفاستوس يقدم لنا، مع أخطائه كلها، أنموذجاً لكل البشر: نحتاج جميعاً إلى التعقل والصبر. يرد هيفاستوس من دون أن يتراجع أو يفكر؛ وسريعاً ما يتعكر مزاجه. وهذا

ما يتعبه لبعض الوقت. وليس إلا عبر عطف زيوس يتعلم هيفاستوس تذوق حلاوة الانتقام ـ انتقام مما لسعه في المكان الأول: ضحك السخرية أمام العامة. فعبر خلق نكتته العملية الخاصة، يستعيد هيفاستوس توازنه. إن قصته تأخذ الجمهور اليوناني من الإلياذة إلى الأوديسة، فالجسر بين القصتين أسس الضحك.

من هنا، أخيراً، يحدثنا كل من هيفاستوس وبروميثيوس عن البقاء، وهو ما نسميه شعبياً بـ «التعميد بالنار». ويتوجب علينا تلقي ذلك، إلا أننا علينا أيضاً أن نكون قادرين على خدمته. أخيراً، علينا أن نتعالى على التوافه والخصومات، ومثل زيوس، نضحك من الأمر كله. إن قوة الشخصية ستجعل كل شيء مختلفاً بالتأكيد. ولدى الإغريق، وحسب طريقتهم الرفيعة، يمكن للضحك أن يأخذ المرء إلى هناك. لكن أي مقدار وافر من الناس سيهمِلون!

3

فلاسفة الإغريق: السخرية تقتل

أطلق الإغريق بالفعل تاريخ الضحك الحديث. يشير أرسطو إلى مصدر الضحك السماوي؛ ويشخص معاصروه طبيعته المتحررة على نحو ممتع. إلا أن الإغريق لا يساوون شيئاً إن لم يكونوا مخلوقات سياسية. إنهم يستكشفون كل الترتيبات الممكنة للسلطة في السياسة. يبين هوميروس أن الضحك ـ تلك الهبة الممتعة التي يهديها لنا الآلهة ـ بأنه شيء يتوسط بين الآلهة والبشر، جسر استعاري يربط العالمين، تماماً مثلما يستعمل هو الضحك لحمل هيفاستوس من إحدى ملاحمه إلى أخرى. فيبدو هوميروس أنه يقول إن الحديث الفلسفي عن الضحك جميل، لكن أنظر لما يحدث للضحك عملياً، اِنظر إلى القوة الهائلة التي تقذف ناراً التي تسمى الضحك.

وعليه يبدأ الإغريق بالتساؤل عن الأسئلة الأكثر إرباكاً والأكثر حداثة: لماذا نضحك على الآخرين؟ ما الذي يحدث حين نفعل ذلك؟ ويبدأون بتحليل أكثر الأشياء اللامرئية، والأكثر زوالاً، التنفس البشري، وما هو أكثر دهشة، يبدأون بتطوير نظام للتحكم به. ربما على المرء افتراض أن الكلام وحده يمكن أن يجعل التنفس البشري متحضراً، عبر منحه شكلاً ونظاماً. لكن ماذا عن التنفس الثاني، ذلك الذي نتمكن منه في اليوم

الأربعين؟ كي يتحكم الإغريق بذلك فضّلوا التوجه نحو الألفباء. فالجملة المكتوبة جيداً ربما تعطل تنفس المرء، لكن النكتة الجيدة تجدد ذلك التنفس. إنهم يفترضون أن تعلّم نطق الجمل، هي ليست تلك الجمل التي ترفع الحاجب، بل تلك التي تثير الضحك. وعليه فعند الإغريق أن النمط الملائم من المزاح يؤسس لذروة المدنية.

عزل العبرانيون أنفسهم بتأن عن الرب الكنعاني الضاحك. وكما رأينا نادراً ما كان الحاخامات يناقشون الضحك، لكأنه غير موجود، أو أنهم كانوا يأملون أن يتلاشى عن المشهد بهدوء. وحين يذكرون الضحك، فذلك ليس إلا ليحذروا من استخدامه. أما الإغريق، فعلى العكس من العبرانيين، يحبون استغلال الضحك. إنهم ينظرون إلى الضحك مباشرة ويعرضونه للتحليل الضوئي في النهار، كاشفين عن أنماطه كلها ـ الساخرة Satire والازدرائية Scorn والمهينة derision والتهكمية Irony فضلاً عن الضحك الصاخب القديم Belly laugh. إلا أن الطبيعة الأساس للضحك عند الإغريق تتجلى في الإحساس بالعذوبة المرة: النحيب والبكاء. فأي مكان أفضل يجد فيه الإغريق الطبيعة الصادقة للضحك من تلك الشعائر التاريخية النامية للضحك والبكاء وهما متزامنين؟ وهذا هو بالفعل ما جسّده هوميروس درامياً في الكتاب الأول من الإلياذة، سوى أنه يجلب الفعل إلى الداخل ويجعله هيلينيا (إغريقياً). فزيوس يضحك بينما هيفاستوس يبكي. والنكتة معبرة: أليست الرقصة ذاتها للمشاعر تميز ذلك التفاعل الاجتماعي؟ يضحك من يطلق النكتة بينما يبكي ضحية النكتة. إن شبح الموت والإله المبعوث يلوح في الخلف؛ وتبلغ هيأته بكل جلسة حديثة لإطلاق النكتة.

نحن نتصور أن اليهود احتكروا النكتة. ومن المعروف أن الهزليات اليهودية هي كليشيهات الملهى الليلي منذ العشرينيات حتى الستينيات. لكن في الحقيقة أن المزحة أو الدعابة jest ـ التي سبقت النكتة ـ هي صياغة إغريقية استمرت حتى القرون الوسطى في الغرب، وتشكلت في تلك الفترة لتكون النكتة في العصر الحديث. وأن الذي يقوم بإلقاء الدعابة (المهرج)، هو في الواقع، إبداع إغريقي، وهو يقف أمام الجمهور، نصف إله، أشبه بزيوس. سمحت الآلهة له بسرقة النار. وكان المسيحيون المبكرون يعدون هذه الشخصية متمردة، وتمثل تحدياً جريئاً وعدوانياً لسلطة الرب؛ أما لدى اليهود القدماء، فقد كان مجدفاً، متحدياً لسلطة الرب العظيمة. يطور الإغريق فلسفة الضحك بالتعاون مع الآلهة ويضعون قواعد لاستعمالاته الاجتماعية الأكثر استفزازية، عبر عمل إطار جديد لتصوراته: لقد استخدم الضحك مقياساً للإصلاح ـ مانحاً العدالة مع الضحك، إن الذي يقوم بالمزاح jester يقوم بعمل الآلهة.

نحن نعد هذا النوع من الضحك على أنه أمر مفروغ منه إلى حد كبير ولا يمكننا أن نتجنب ببساطة هذا الإنجاز الكبير المدفون هنا. إننا نسرد نكتاً بذيئة بعدوانية وقصصاً ذكية حادة كأنها موجودة دائماً، بينما هي في الحقيقة حديثة التاريخ إلى حد ما. هذا التاريخ المضحك كان عليه أن يبدأ بالمتعة ـ أي المادة الخام للضحك ـ الضحك في حالته غير المنظمة جداً والمطلقة بلا حدود. ولكن، لدى الإغريق، ما إن تموضع الضحك سياسياً، حتى لامس الجرح وجلب الألم والحزن. لكن ألا نشعر بالقوة حين نقدح نار النكتة الهادفة، تماماً بالقوة نفسها وبالصواب نفسه الذي لدى إله صغير؟ هذه هي الهدية التي سلمها لنا الإغريقيون، هدية

الضحك بمداه القوي كله، القادر على أن يرفع الناس من حالة الركود والحزن الذي يغرقهم في أعماق اليأس. نتذكر أن الحقد والازدراء بقيا في العهد القديم السر الخاص للرب. يبدو أن الإغريق الآن يريدون القول، تنبهوا وسنريكم كيف سنخرجه منكم. لكن احذروا، فهذه أشياء خطرة. ربما تلسعكم نارها!

شغل الضحك مخيلة الإغريق حتى إننا نجد من الناحية الفعلية أن كل فيلسوف، ابتداء من الفلاسفة قبل سقراط، يشعر أنه مضطر إلى أن يقول شيئاً عنه. وبينما لم يبلور الفلاسفة قبل سقراط أية فلسفة ثاقبة عما يُضحك، فقد وضعوا أساساً مهماً يمكن للنظريات اللاحقة الاستناد إليه بثبات. وتحول ذلك الأساس لأن يكون مثيراً للاطلاع، ومن ذلك الذي يحمل نكهة بروتستانتية، وحتى روح كالفنية: الضحك شيء جميل، مادام يسمح للناس بإنتاج المزيد من العمل.

وإذ يبدأ الفلاسفة قبل سقراط بلطف فإنهم يصرون أن حتى الضحك اللطيف حري به أن يفضي إلى نهاية عملية ـ هي تحديداً، الاسترخاء ـ ليقوم المواطنون بتولي القيام بمساعيهم الجادة. إلا أن الفلاسفة ما قبل سقراط سريعاً ما ارتقوا. فهم لا يرون مستقبلاً للضحك من أجل المتعة، فلا شيء يمكن طحنه ليظهر هدفاً نبيلاً. وباستعارة أنموذجهم من الآلهة، فقد رأوا أن حتى الضحك القوي والعدواني يمكن أن يستعمل عملياً ـ ليؤثر في الإصلاح ـ لكن ذلك يحدث مادام المصلح نفسه يبقى متحرراً من الأخطاء. إن المصلحين المتحمسين دائماً ما يخاطرون في الوصول إلى أبعد مدى ـ بإغواء الناس الفقراء الذين يلعبون بحماقة كبيرة دور أنصاف الآلهة. وإذ يذوق الناس طعم القوة، فإنهم يطلبون المزيد بعد المزيد، وهو

الإغواء الذي يمكنهم التحصن ضده عبر رفض الضحك بإفراط، أو عبر رفض تصحيح أخطاء البشرية.

بدلاً من ذلك، كما يقول الفلاسفة ما قبل سقراط، إن المصلح يمكنه إنجاز نتائج أفضل عبر إطلاق رؤاه أو رؤاها نحو هدف واحد. وهنا تكمن الأهمية الحقيقية لفلاسفة ما قبل سقراط في تعبيرهم عن القاعدة الكبيرة غير المعلنة التي تجعل من الفكاهة تجربة مخيفة، خصوصاً في الفترة الحديثة: فيعرض المهرج فكاهته بحدة أشد حين يكون موجهاً نحو ضحية غافلة، ويفضل أن يكون أمام جمهور واسع. ويلاحظ الفلاسفة ما قبل سقراط بذكاء أن مهمة المهرج تكون أسهل، وتظهر فكاهته مؤثرة أكثر، عندما تتم الاستفادة من الضحايا بعرض ضعفهم بأنفسهم. يدفع المهرج الماهر الأرواح التعسة إلى الغضب بمهاجمتهم بالنكتة، ثم يفضحهم أكثر عندما يستشيطون غضباً ويحتجون على براءتهم. عند ذاك يطلق الجمهور قهقهة عصابية لكون هذا الضحية أو ذاك، قد» فقد صوابه».

من هنا يعيد المهرج joker خلق المعركة الإلهية بين الأولمبيين والهيتانيين عبر مسرحة معركة لفكاهة منضبطة ضد أولئك الذين لا يستطيعون التحكم بأعصابهم ـ ضد أولئك المزاجيين[1]. يخدم كل من هيفاستوس وبروميثيوس هنا على أنهما نموذجان. يمكن للمهرج jester

(1) تصف الصور المتوافقة مع معركة الأمزجة هذه عادة تصادم الساخن والبارد (أو بخصوص العناصر الأربعة، النار والتراب): البرودة أو الجفاء، بالضد من الحماسة، أو الغضب الشديد، وما إلى ذلك. واللقاء الدرامي نفسه للأطراف، كما رأينا، يحدث في تليين المعادن. (وكلمة Mettle، هي كما في مسألة «الميل أو النزعة» مرادفة لكلمة Metal (معدن)، في حوالي القرن السابع عشر. ربما كان من الأحرى أن ينصب هيفاستوس بكونه إله المزاج.

أن يشل الخصوم بأن يجعل منهم محط سخرية مثل هيفاستوس، أو يعري غباءهم مثل الذات الأخرى لبروميثيوس ـ أبيميثوس. وغالباً، ما يتمكن المهرج الماهر أن يستحصل النتيجتين من مزحة أو دعابة واحدة. وحين يهدأ الصراع يكسب المهرج المنتصر موقعاً سامياً، مثل زيوس، المتعالي والخطر جداً حتى لا يمكن أن يكون هدفاً للانتقام. وليس سوى الأحمق من يقوم بمثل ذلك التحدي.

وعن طبيعة الدعابة، علينا أن نعود إلى فيلسوف القرن الخامس الصقلي الذي اسمه جورجياس. ليست لدينا خطاباته الأصلية؛ وتحتمت علينا قراءته عبر أرسطو. جلب جورجياس (483 ـ 375 ق.م.) البلاغة إلى اليونان، في الوقت نفسه الذي وصلت فيه الألفباء، وكان أول من استفاد من الطبيعة الانفجارية للدعابة، منبهاً لاستعمالها بكونها أمضى سلاح من أسلحة الخطيب. والألفباء نفسها، التعلم، هي حجر الشحذ التي يشحذ عليها المهرج سيفه المهلك. تجعل الألفباء التحليل النقدي ممكناً؛ وعندما تحقق هذه الألفباء قوة الضحك، يمكن أن يكون الانفجار مميتاً. ينصح جورجياس بالآتي:» أُقتل جدية خصمك بالدعابة واقتل دعابته بالجدية«. بينما نميل إلى الاعتقاد أن فرويد يمتلك هذه الرؤية النفسية الأساس، فحتى في هذه المرحلة الأولية من البلاغة، تولد الدعابة الصور الموحية لمختلف درجات الجريمة المشوهة أو الكاملة.

أما بشأن الضحية، الموضوع الفائق الأهمية في هذه المرحلة، فيوفر سقراط أكثر الأمثلة متعة باتخاذ موقف محسوب بعناية من الجهل الذاتي ـ المزحة العملية الذكية التي تمكنه من أن يلعب دور المهرج والضحية في الوقت نفسه. الطريقة الثانية التي في وصف شخصية سقراط هي القول إنه

يعيد فكاهته على شخصيته، مشكلاً نفسه في الشكل الفعلي الذي يأمل فيه معالجة الآخرين؛ أي يحول نفسه إلى دمية. (فلنفكر في الممثل والمخرج وودي ألن في هذا السياق). كما يقول فالستاف بطل شكسبير عن السيدة كويكلي، أنها ببساطة لا تعرف كيف تمسك به. فهو سليط ومخادع، إنه مراوغ جداً، ويتوجب علينا قراءة كلامه كله بحذر. ويرى الكلاسيكيون أن هذا الكميرا (الكائن الخرافي) الذكي هو صورة دقيقة لسقراط، إلا أننا لا يمكننا أن نثق، لسوء الطالع، إلا بأجزاء من كتاباته. وقد حفظ جوناسستوبياس، المقدوني، الذي عاش في القرن الخامس بعد الميلاد، أجزاء متقطعة من أعمال كثر من الكتاب الإغريق، ومن بينها نتفاً من أعمال سقراط. ومن بين هذه النتف واحدة تتعلق بالضحك: «على المرء أن يستعمل الضحك مثلما يستعمل الملح باقتصاد». ويبرز هذا السطر في تاريخ الضحك لأنه يعج بالمعنى. فهو أولاً يتضمن أن الضحك المفرط ـ حتى ألطف نوع منه ـ يمكن أن يتحول إلى استهزاء واحتقار. فاستعمله باقتصاد فهو مادة غريبة وهو لا يأتي بلا ثمن. إلا أن سطر سقراط يتضمن أيضاً تحذيراً راسخاً ضد التسبب بالألم، فمثلما يمنح الملح نكهة للطعام، نحن نعلم أيضاً أنه يكون مؤلماً حين يوضع على الجرح. فلو أنك استعملت حتى قبضة جد صغيرة فهي تلسع كالجحيم.

وباختيار الملح، استقر سقراط على صورة ستحمل طبقات عديدة من المعنى ـ أو حبوب الحقيقة. كان الملح قد أصبح من قبل علامة قياس الضيافة في اليونان، إلا أن الضيافة مقتصرة بالطبقة العليا والأثرياء. لقد حدد الملح بوضوح الانقسامات الاجتماعية على طاولة بين أولئك الناس الذين يجلسون «فوق الملح» وأولئك الذين يجلسون «تحت الملح».

صار الملح يرمز للوضع الاجتماعي. (فما زلنا نقول إن الشخص يساوي ملحه أو ملحها). وبقي الملح ثميناً في عصر النهضة، وسلعة ثمينة إلى درجة أنه استعمل أجراً (sal salary): في اليونانية القديمة، وكانت الفكاهة اللبقة تسمى salatticum. والمزحة المتبلة تصبح خاضعة للياقة والتحمل ـ ويتوجب على المرء أن يبالغ بها ويجازف بتمليحها أكثر ـ لتغدو غير مستساغة ومقرفة. المزحة الحقيقية تتطلب الاحترام؛ إنها ترفع الشخص على السلم الاجتماعي. فتصاحبها، على أي حال، المسؤولية، فلا بد للمرء من أن يمارس كبح جماح نفسه. وإذ علمنا بما نعرفه من الأسلوب التاريخي لسقراط، فأعتقد، أنه يميل إلى أن يصب من قطعته الصغيرة هذه المعاني المحتملة كلها ـ وهذه الشحنة الكبيرة من سطر واحد. وعلى الرغم من ذاك، فأي شيء آخر كان على سقراط قوله عن الضحك، يتوجب أن نستدل عليه عبر قراءة أفلاطون[1].

نحن نقرأ أفلاطون في موضوعات كثيرة ومتنوعة ـ الحقيقة، والعدالة، والعقل، وما إلى ذلك. لا نرى في أفلاطون أباً للضحك. لكنه في الواقع كرس وقتاً كثيراً جداً للضحك. إنه يأتي إلى الموضوع، ليس عبر التبجيل لأصوله، أو عبر التقدير لجماله، بل عبر الاحترام لقوته. إنه يحترم قدرته على تخريب الواقع الراهن بفعالية نشطة، يحترم قوته الهرقلية على لي

(1) ربما يكون لحواريات أفلاطون ارتباط بالألاعيب البهلوانية والإيمائية. يصف جورج ستينر شيئاً ما عن النمط الراقص لفكر أفلاطون: «البهجة الهائلة للحواريات الأفلاطونية، إستخدام الجدل وسيلة للمطاردة الفكرية، استمدت من الاكتشاف أن الكلمات، إذا ما اختبرت بصرامة، وسمح لها بالتصادم كما في مواجهة أو مناورة كما في الرقص ستنتج أشكالاً جديدة من الفهم. من هو الرجل الأول الذي أطلق نكتة، ليثير الضحك عبر خطاب؟» (After Babel) ـ London: Oxford University Press, 1977, p.22.

حبال القوة المشدودة إلى حبال خاوية. ويشم أفلاطون أيضاً شيئاً ما خطأ: إنه يعلم أن الضحك يمكن أن يحفر بحوافره مثل خصم عنيد للسلطة، ويمكن أن يدرك أن بضحكة واحدة يحمل كل مواطن، مهما كانت منزلته، قوة أولية يمكنها تفكيك الأشياء. فضلاً عن ذلك أن الضحك الساخر، يلعب دور المحكمة القانونية، معطياً علامته الخاصة بالعدالة في الحال وبإصرار. ومن المؤكد أنه يعيد كتابة القانون على الأرض. ولا يمكن للجمهورية أن تسمح بمثل هذا التهديد لسلطتها. فلا يحتاج الناس إلى أن يُحكموا بقدر ما يحتاجون إلى التحكم بمشاعرهم. لذلك فلأن أفلاطون ـ الفيلسوف بأوسع معنى له ـ قائد لا بد له من أن يتأكد أن الضحك لا يكون جامحاً. ومن خلال حواراته، يدبر أفلاطون انقلاباً سلمياً على الناس عبر تهدئة تنفسهم. إنه ينجز هذا الهدف بالطريقة الأكثر احترافية وعملية، بلفت النظر والكياسة.

يكتب أفلاطون عن الضحك بعيداً عنه وبمعزل منه، لكأنه رئيس شركة إنتاج كبيرة، حيث الإدارة الهادئة والكفوءة تضمن النجاح. أما الضحك العاصف من العمال فيعادل الفوضى، أو ربما أسوأ، إذ سيؤدي إلى تخريب الإنتاج. إن المدير التنفيذي، يشبه السياسي المحترم، يتوجب عليه أن يسلك سلوكاً متزناً وجاداً لأن العامة من الناس يساوون الجدية بالإخلاص والنزاهة، وربما بما هو أهم وهي الكفاءة. ويعرض أفلاطون قلقه العام من الضحك، بوضوح، في عمله الواسع عن المجتمع المثالي، الجمهورية، حيث يعلن على نحو قاطع، أن خطر الضحك يأتي من الإفراط به. لكنه لم يحدد أبداً هذا الإفراط. وهو، على أي حال، يخبرنا أن ذلك الإفراط مهما كان حجمه يؤدي إلى فقدان السيطرة، كما أن الضحك المفرط أمر

شنيع لأن رد الفعل الذي يولده دائماً ما يتوج بالعنف. وحتى قبل أن يصل الموقف إلى حالة العنف، فإن الضحك الفائض يحول المواطن المعتدل إلى واحد من الشخصيات البغيضة جداً وهو «المهرج» Bufoon. يبدر من المهرج أسوأ سلوك، لأن أفعاله تقوم بالنهاية بتقسيم مشاعر المجتمع. ففي لحظة واحدة، يطلق ضحكته المتطرفة ويهان عليها؛ فتتفجر الأمزجة، ويندلع العنف ـ وبالنتيجة فإن هذا السلوك لا يليق بمواطني الجمهورية. إن التحذير ضد الإفراط يتحول إلى أن يكون توبيخاً ضد السوقية ـ ضد التصرف في الشوارع مثل شخص مبتذل. يتوجب على حراس الجمهورية أن يقفوا ضد الحثالة. لاحظ أن أفلاطون لا يدين الضحك هنا لأنه يتحدى بذلك الآلهة عموماً؛ إنه يدينه لما يفعله للشخص، بسبب المظاهر العامة.

إن الفضلاء من المواطنين وحراس الجمهورية هم رعاة للكرامة، ولأن الضحك يمكن بسهولة أن يجذب الناس إلى الإفراط بكل صنوفه ـ خصوصاً في ما يعد به من متعة ـ لذلك يمنع أفلاطون قادته من أن يهتموا به بنشاط. وهو حتى يجد أن تصوير الضحك المفرط كريهاً: فهو يدين في «الجمهورية» الذين يصورون الآلهة أو الناس المحترمين يخسرون وقارهم إزاء الضحك ولذلك يستنكر بشدة تصوير هوميروس للآلهة وهم يضحكون باستهزاء من هيفاستوس. ويبدو أن أفلاطون عزم بوضوح على إنشاء حواجز عالية بين النخبة والآخرين، مستنداً إلى وجهة نظر سامية نحو الضحك المفرط والعبث.

إن القلق الطاغي لدى أفلاطون دائماً ما يجعله يضحي بالفرد من أجل خير وصلاح الدولة. يخطط الفرد لذوقه واحترامه على أساس ذوق الدولة. ما إن يرى أفلاطون احتمالية التهديد برفاهية الدولة، حتى يطالب بحمايتها.

وإذ يستند إلى فكرة الفلاسفة ما قبل سقراط أن الضحك يمكن أن يؤثر في الإصلاح، يؤجل أفلاطون أحياناً محاذيره ضد الضحك ويسمح للمهرج بتقديم نوع من الإعلام النقدي المقتص. وعلى سبيل المثال، فهو يستخدم السخرية على نحو مؤثر في «الجمهورية» (5.4520) مندفعاً من الانتقام، ضد الأفكار الجديدة الهدامة والعنيدة، «لذلك علينا أن لا نخشَ المزاح الطريف الموجه ضد هذا النوع من التجديد». وفي موضع آخر، ويبدو هذا أمر غير عادي لدى أفلاطون، نراه يؤكد أن حتى الشاعر الهزلي، ربما يخدم غرضاً مفيداً إن كان غرضه ليس الثأر لأخطاء خاصة، بل من أجل الإصلاح وما هو خير للدولة.

يحول أفلاطون هذه المحاذير العامة ضد الضحك إلى واجبات وأوامر في كتابه «القوانين». فأن تدفع نحو الضحك من المؤسسات، شيء يختلف تماماً عن أن توجه المهزلة نحو مواطنين آخرين. والفكرة العامة أن مواطني الدولة المثالية يجب أن يحترموا أحدهم الآخر ويمتنعوا عن مضايقة أحدهم الآخر جسدياً أو شعورياً؛ لذلك يأمل أفلاطون القضاء على الغضب الذي يشبه السرطان الذي يقتحم الجسد السياسي. في الكتاب 11 من «القوانين» (934 ـ 36)، يصرح أفلاطون بأقسى تحريماته ضد ضحك الغضب: إن جرح شخص آخر عبر كلمات غاضبة أو أفعال يتوجب عقاباً صارماً، لأن » ليس ثمة إنسان يعتاد الضحك على آخر لا يكون فاقداً للفضيلة والجدية معاً، أو يكون فاقداً للنصف الأفضل من العظمة». ويستخلص بأن يوجه سطوراً مباشرة وقاسية وسريعة وواضحة عن الأوقات القليلة التي يمكن فيها السماح بالمزاح، لكن فقط عندما يتصرف الذي يمازح منطلقاً من الخير وقد حصل على الموافقة الرسمية

من قبل: الشاعر الكوميدي أو من يقوم بإلقاء الشعر الساخر، لن يسمح له بالسخرية من أي مواطن، إن كان بالصوت أو بالصورة، إن كان بالغضب أو من دون غضب. وإن لم يطع أي أحد ذلك، فلا بد أن يطرده القضاة من المكان، أو يدفع غرامة من ثلاثة مينا Minae... وأولئك الذين حصلوا على الموافقة على كتابة أشعار على أحدهم الآخر من دون غضب وبالمزاح، لكن بغضب وبجدية كاملة فلن يسمح لهم». إن تمسك أفلاطون بقلقه هنا، كما في أي مكان آخر، يتوافق مع اللياقة، الاحتشام، والمظهر الصحيح للأشياء ـ دعونا نتصرف جميعاً من دون أن نحمل مثقال ذرة من الغضب تجاه بعضنا بعضا ـ كي تقوم الدولة بنعومة وكفاءة. لكن لاحظ، حتى في المزاح يحتاج المرء إلى الحصول على السماح، والموافقة الرسمية، ذلك لأن أفلاطون يروم «التحكم» بالنظام والتأكد من أن السلطة تبقى متمركزة.

يعلم أفلاطون كيف أن التعليم يعيد تنظيم المجتمع. وبكونه أول مثقف حقيقي في الغرب، فهو يفهم أن التعليم يركز السلطة مباشرة، ذلك لأن من بيدهم السلطة فقط، وهم قلة، يجرؤون على وصف أنفسهم بالمتعلمين. أولئك القلة الذين ينشرون القوانين كلها، التعليمات كلها والعقود ـ كتابة. أما الضحك فيقوم بالتأثير المعاكس، بتشتيت السلطة بأن يضعها في داخل كل فرد، وبفعالية تتفوق حتى على الخطاب أو الكلام، لأن كل شخص يضحك فهو يفعل ذلك بتعبيرية وبيلاغة. لا يحتاج الضحك إلى تدريب أو قواعد. فيحتاج المرء عند الكلام عن عقل المرء، إلى ميدان عام، إلا أن المرء يمكنه دائماً الضحك في وجه السلطة ـ حتى عندما يظهر ذلك الوجه بعيداً. إن أفلاطون بكونه أحد الفلاسفة السياسيين المبكرين يقر بأن الضحك يمكنه الوقوف في طريق كفاءة إدارة الدولة. يمكن للمرء

أن يبدأ بتفهم قلق أفلاطون في هذه الفترة المبكرة من التاريخ: إن العدالة والعقوبة حاضرة بيد القانون، تسيطر عليها الدولة، وهي ليست على أفواه المهرجين ـ وبالتأكيد ليست في أفواه المواطنين من العامة، أولئك القرويون الذين يتعجلون الأحكام بجمل لاذعة، وأولئك المولعين بالمزاح والذين يحاولون النيل من بعضهم بعضاً في الشوارع[1].

وأخيراً، يسمح أفلاطون بتردد للسخرية لتكون طريقة في تعليم مواطنيه؛ وهو يستخدم إلى حد كبير، سقراط كتجسيد لهذه الفكرة. لذلك يستذكر في «القوانين» (E 7.910 وG 8.838) وجهة نظر الفلاسفة ما قبل سقراط نحو الضحك ـ التي ربما تستخدم لخلق فكرة جادة لها مقبولية أكثر. (ولسوف يستخدم أرسطو الحجة نفسها في تبريره الأخلاقي للضحك). إلا أن أفلاطون لا يشير إلى الساخرين Cynics والرواقيين Stoics، على الرغم من أنهم كانوا أول من صنع هذا الأسلوب المزدوج ـ الخطاب اللاذع ـ الذي صار شائعاً وقد استخدمه هوراس لاحقاً في السخرية. بدلاً من ذلك، يقدم أفلاطون المفهوم كأنه هو من أوجده ووضع له اسماً جديداً وترجمته «الحديث بالحقيقة تحت غطاء المزاح». وبالمصطلحات الطبية، يسمح المزاح ببلع حبة مرة مغلفة بالقليل من السكر[2].

---

(1) فكروا بعدد الأماكن اليوم التي نعلم أن الضحك والتصرف بطيش لا يليقان فيها: في المكتبات العامة وقاعات العزاء وقاعات الدراسة والمستشفيات والمكاتب الرسمية، وخلال ممارسة الحب ولقاءات العمل. إن القائمة تستمر وتستمر. وهذا ما يخصص للضحك خزيناً مهولاً من القوة المخربة. وأن تكون هناك دولة أمينة وجادة على نحو مطلق، من الأحرى أن يستأصل الضحك فيها من كل روح. وبطريقة ما، هذا ما كان يوده أفلاطون، أو على الأقل كان يود أن يضع حاكماً على الماكنة التي تجعلنا نضحك.

(2) يضع أحد باحثي العبرية، ماكس كادوشان، الـaggadah المادة غير الشرعية في التلمود، في التراث نفسه. فهو يقول، «إن ضبابية المعنى النهائي تتضمن لعباً جاداً». (العقل العبري المتأخر) [نيويورك: بلوخ، 1952]، p.108.

وإذ يقدم أفلاطون هذا التنازل للضحك، يقوم بإثارة الاعتبارات الأخلاقية عما هو مضحك في «الجمهورية» و«القوانين» عبر التساؤل المعتاد: كيف يتوجب على المرء استخدام الفكاهة في قضايا جادة؟ وبدلاً من أن يناقش مخرجات ما هو كوميدي جاد، فهو يظهر ما يعنيه، مجسداً فكرته، عبر ممثل، سقراط ـ ليكون تجسيداً للكلمة التهكمية لوغوس (عقل) الشك. أليس من الأفضل أن تُظهر تأثيرات الفكاهة بدلاً من أن تخلق شخصاً يمكنه سرد القصص الجادة بحس من الفكاهة؟ سقراط ساذج وبريء وإلى حد ما شخصية جاهلة، يتدبر دائماً في أن يسأل أسئلة مخادعة تحث على صفحات وصفحات من الرؤية الثاقبة. وفي أغلب الأحيان يصيغ نقاشاته اللامعة بمشاركة مجيب له غير متشكك. يجذب سقراط الآخرين بوصفهم نوعاً من الشخص الإسرائيلي القديم الأعزل، الذي نشك بأنه يعرف أكثر مما يتكلم.

يصطلح أفلاطون على هذا الموقف بـ«التظاهر بنقص الذات أو الجهل المتضرر»، وهذا ما يخلق مجاز المفارقة Irony. ويسميها سقراط بـeirony[1]. وإذ يصبح سقراط مدعياً، يتمكن من أن يشتت النقد بينما ينقل حججه المعقدة إلى الأمام في زيادات صغيرة محولاً نقاده بهدوء إلى طلاب من دون أن يخيفهم. لا أحد يشعر بالحاجة إلى أن يميزه، لأنه كما يبدو لا يعرض أي تحدٍ وبالنتيجة لا يشكل تهديداً. وعبر مزحته العملية،

(1) إن تكنيك الجمع بين الجد والهزل جرى تطويره وعُمل في الدراما بين التقليد والإيماء (mime and pantomime) بعد انهيار الكوميديا الإغريقية والرومانية في بداية العصر الإمبريالي الروماني. وقد امتد بها الزمن إلى نهاية العصور الوسطى المتأخرة، خصوصاً في الخطب. ومن المؤكد تماماً أن أي راو مؤثر للهزليات، من سقراط حتى سام كينيسون، يفهم هذه التراجيديا، إلا أننا يمكن أن نجد أفضل من يمثلها دراميا في ما يسميه صناع الكوميديا بتعبير «الوجه الجامد».

يخلص نفسه من هالة السلطة. فضلاً عن ذلك، كي يبقى الآخرون منفتحين على حجة سقراط فهو ينزع أسلحتهم عبر التظاهر بجهله. ولذلك يتمكن أفلاطون أن يجعل مما هو درامي أفكاره الخاصة عن طبيعة الضحك ويربح حججاً لا أحد يعارضها من الناحية العملية. من المؤكد أن لأفلاطون الضحكة الأخيرة.

إلا أن سقراط لا يضحك بصوت عالٍ أبداً. وفي الحوارات يحسب حساب خطوات التفاعل الاجتماعي بعناية، ما يسمح لنوع من الضحك كي يبقى دائماً هادئاً ومهذباً ـ وخاصاً ومنضبطاً. إنه يبهج لكنه لا يزعج بعدوانية أبداً. لا يقف سقراط وسط المسرح ليعرض طرفته. بل يقدم دائماً أنموذجاً للياقة والصفاء. إنه يرينا الطريقة. إلا أنه مخادع أيضاً، ويتحدث من جهتي فمه. إن المفارقةIrony هي أفضل مجاز بلاغي لقول شيئين في آن واحد، بنغمة صوت واحدة ـ ويدس الهجاء التهكمي satire معناه بإقحام الجدية، مهدداً دائماً، بأن يغير جذرياً من شكله، على سبيل المثال، ويجعل منه مهزلة burlesque. لقد أقنعت المفارقة اهتمام الإغريق بمزجها الفكاهة والجد باقتصاد مدهش.

إن المفارقة خدعة، وليست عدوانية صريحة، إلا انها خدعة رغم ذاك ـ وهي لعب وجد مميت في الوقت نفسه. وعلى هذا الأساس، يظهر سقراط بالفعل بكونه شخصية متحولة: إنه يجسد المجاز ـ المفارقة ـ الذي سيجد موطنه المتحدي في التعليم. من المؤكد أن القدرة على كشف خطاب المفارقة تنشئ الاختبار الأساس لتعليم القارئ. (وليس من الغريب أن نص سويفت «مقترح متواضع»، هو أعظم نص بارع في المفارقة في الأدب الإنكليزي ظهر على السطح خلال عصر نهوض التعليم). تفصل المفارقة

القارئ المتصفح عن القارئ التحليلي. يمكن للمشاهد أن يكتشف المفارقة على وجه المتحدث بمراقبة تعابير الوجه وملاحظة الإيماءات، إلا أن القراء لا يستطيعون التمتع بمثل هذه المزايا. إن المفارقة تقوم بهذا العمل. وعندما يفهم القراء الأمر في الأخير، يشعرون أنهم أذكياء، إلا أن ذلك لا يحدث إلا على نحو عابر، ففي تلك اللحظة نفسها يفهمون أيضاً أنهم خُدعوا. في هذه اللحظة من التبصر، يرى القراء ما في النص وما في أنفسهم، مدركين كم كانوا سُذجاً.

وعليه فإن المفارقة تقدم المتعة والألم في الوقت نفسه ـ الفرح والحزن. لقد وضع صانع المفارقة فخاً يمكن لقرائه الهروب منه لكن ليس إلا عبر معرفة المعنى الذي يريده المؤلف ـ ومن المفضل أن يكون ذلك على عجل. وإلا، فسوف يشعرون دائماً أن كل واحد منهم أعرج مثله مثل هيفاستوس. لكن حتى بعد أن يسمح القراء لأنفسهم بالاشتراك في المزحة، فلا يستطيعون أبداً الشعور أنهم أذكياء كما هو المؤلف/ المبدع، الذي يبقى متخفياً ببراعة في موقف المتحكم بالموقف، وهو الذي يضحك سراً وبصمت من السهولة التي استطاع فيها استغفال القراء المساكين.

بعد وقت قصير مع المفارقة، سيتحرك القارئ دائماً على الصفحة بارتخاء واضح. وتلح الأسئلة: هل يمكن الثقة بقراءتي؟ هل فقدت حدودي؟ هل أنا أفهم فعلاً؟ وعليه فإن سقراط نفسه، يستمتع بالضحكة الأخيرة بلذة ذلك العفريت الخبيث ـ وهي ضحكة التفوق العالية المجلجلة. ليس للضحية سوى أن يستمر، بمزيد من الحذر، وبمزيد من النقد، وبحكمة أكثر وبمزيد من القلق. وبالتوجه نحو سقراط، ينقل أفلاطون الضحك بخطوة واسعة نحو الذروة في الأدب بالنكتة الحديثة.

وفي الوقت نفسه، ينقلها خطوات أكثر بعيداً عن الضاحكين الهائلي العدد- من غير المثقفين الذين يندلع الضحك لديهم ليس من أدمغتهم بل من بطونهم، أولئك الهامشيون الذين كانوا يعدون غارقين في أميتهم ولا ينزعجون منها.

إن مجاز المفارقة، في قدرته على قول أشياء متضادة في آن واحد، يناسب شخصاً مثل أفلاطون، الذي لديه مشاعر مختلطة عن الضحك. فهو يدين الضحك المفرط ويقر به، على الرغم من ذلك - ويتمتع - بقوته. ويشدد أننا لدينا جميعاً هذا الانطباع المزدوج عن الضحك، خصوصاً إزاء الضحك التهكمي Sardonic. ويشير إلى أن، حتى متفرجي التراجيديا، يجدون أنفسهم يبتسمون عبر دموعهم. إن السخرية ridicule والتهكم Sarcasm، والهجاء الساخر Satire، تثير فينا النوع ذاته من «المتع المختلطة». إلا أن الاستجابات الثقافية والحضارية تتطلب منا الوضوح والدقة، استجابة شعورية منفردة. (فالتعليم يشجعنا على الرؤية عبر خانات منفصلة، عبر تحديدات إما/ أو، وليس عبر خانات رمادية أو مظللة. ولذلك حين نقرأ، تأخذنا المفارقة إلى الأعلى - أنها تزدهر في الشفاهية حيث تتكسر الخانات المنفصلة). هذه الفكرة عن «المتعة المختلطة»، المزج بين الحزن والفرح، يراها أفلاطون بأنها بدائية جداً - بقايا بغيضة من الأيام المبكرة النباتية - ويصر على أننا نبقى واعين لها تماماً في حياتنا.

يستعرض سقراط هذه «المتعة المختلطة» ببعض التفصيل مع برتارثوس في أهم عمل لأفلاطون لدراسة الضحك وهو «فيليبوس». ويبقى ذلك النقاش، حتى اليوم، الموضع التقليدي لفهم لماذا نأخذ المتعة عبر سوء طالع الآخرين؛ إنه يقدم لنا خطاب العصور القديمة الأكثر متانة

عن الضحك؛ وهو يوضح كيف أن المشاعر يمكن أن تخرب الاستقامة واللياقة، ما لم نحللها باستمرار بعين العالم الدقيق، على اعتبار ذلك طريقة في المحاولة لفهمها.

فتفهّم الشكل الجذري للتحليل الذي يقوم به أفلاطون هنا. فأن تشرح الحياة في مستواها الأساس يعني تحليل واحد من أكثر المجالات مراوغة وتعقيدا: تلك هي المشاعر. الحجر الأساس لتلك المشاعر، الذي يبدو أن أفلاطون يضمّنه، وهو الشيء الذي يوفر أنموذجاً لمدى واسع من الاستجابات الأخرى، هو الضحك. وعبر فهم الضحك، يميل أفلاطون إلى كشف آثار جدية الحياة. إننا نرى عموماً، أن في رسم تخطيط اللاوعي، يحتجز فرويد تلك المنطقة لنفسه، وهو بهذه الطريقة يساعد على الإرشاد في عصر الحداثة. إلا أن أفلاطون يستبق فرويد.

ينجز أفلاطون في الحقيقة شيئاً مدهشاً. إنه يزعم أن الضحك، أو النزوع إلى الضحك، يشكل الأساس للمشاعر كلها. وبينما يجد أنه ليس متأكداً إن كان الضحك حري به أن يصنف من بين المشاعر، إلا أنه لا يجد له مكاناً أفضل منها. إن الضحك يملأ مثل هذا الأساس، ومثل هذه الوظيفة، الغريبة والمهيمنة، على حياة الناس حتى أنه يجد نفسه مجبراً على معاملة الضحك بوصفه شعوراً. وإلا كيف سيتعامل معه؟ وماذا سيسميه؟ وحتى لسلطة ذات هيبة مثل معجم أكسفورد يبدو أنها غير قادرة على تصنيف الضحك، لتعيده إلى «تعبير غريزي عن المرح». لكن وصف الضحك بأنه غريزة لا يقودنا إلى شيء، لأن ما يجده بعض الناس مضحكاً funny قد يجده أناس آخرون مجرد سخف وأمراً صبيانياً. الجميع يضحكون لكن على أشياء مختلفة تماماً. وعليه فإن تعريف المعجم لا يقول لنا الكثير في النهاية.

من المؤكد أن الضحك يجد تعبيره، مثل الحب والكراهية، عبر الجسد. إلا أن الضحك ينتج على نحو مدهش استجابات قوية للمواقف ـ وتكون في بعض الأحيان قوية إلى حد أنها تكون قريبة من التشنج أو النوبة. فيمكن لتلاعب بسيط بالكلمات، ولملاحظة بارعة ـ بكونها الحدث الشعوري الأشد انطباعاً في الذهن ـ أن يطلق انفجاراً في الضحك. وأراني لا أجد شبيهاً بذلك غير الانفجار النووي، حيث اضطراب ذرة واحدة يطلق سلسلة من ردود الفعل لملايين الانفجارات السريعة. وعند الكثير من العقول، فإن ذلك ربما يكون واحداً من صور الحداثة الأشد رعباً والأشد قهراً.

لذلك يبقى السؤال: أين «حري بنا» وضع الضحك؟ إن لم يكن تماماً من المشاعر، فهل هو أمر فكري أكثر، فلنقل، من الغضب أو الغيرة، أكثر تحسباً من الحب والخوف؟ وأن نختار الإشارة إلى «الإحساس» بالدعابة هو أمر من المؤكد أن يكون ذو مغزى. هل نراه بكونه الحاسة السادسة؟ وتشير الأمزجة السبعة، كما ينطقها غالين، إلى مجموعة من الأحاسيس الداخلية، وهي طريقة ينظم فيها البشر تجربة ما حين تدخل في عمق الذات، طريقة جعل التجربة «تلامسهم». هذه المشاعر الداخلية ربما تكون متجانسة مع ما نسميه اليوم بـ«الإحساس العام»، بطريقتين. أولاً، أننا نشترك جميعاً بالأحاسيس العامة. وثانياً، أن الأحاسيس الداخلية توفر طريقة طبيعية للاستجابة إلى العالم.

حسبت الحواس على أنها خمس وصنفت بأنها «خارجية» أو حواس «متجهة إلى الخارج»، senses وعليه فأنها مرتبطة بالذهن حتى إن الشخص يمكن أن يوصف بأنه مجنون بالعبارة «not in his or her senses».

وتنساق شخصيات شكسبير بعاطفتها العمياء، لذلك تقف بالضد من العقل والنبل. وعلى سبيل المثال، حين فقد لير عقله تحتم عليه أولاً أن يعود إلى أحاسيسه، وتحديداً، بالتعلم أن يحس، قبل أن يتمكن من استعادة عقله. ومع انقشاع الأمزجة الأربعة كفكرة، في فترة ما قريبة من العصور الوسطى، حصل أن جاء العقل والمنطق ـ الذهن عموماً ـ ليخدما بوصفهما دليلاً ومعياراً للأحاسيس. وعموماً أرى جدلاً أن إحساساً داخلياً واحداً مزعجاً، وهو المسؤول عن «الفكاهة humor»، بقي عبر التاريخ ـ إحساسنا بالفكاهة. لقد بقي هذا الإحساس لأنه أفضل من ساعد على دمج، أو بدقة أكثر، تنظيم الحواس الأخرى كلها. إن المصطلح «حس الفكاهة» لا أجده تاريخياً أبكر من أواخر القرن الثامن عشر، تماماً في الوقت الذي شاع فيه استخدام مصطلح «wit الطرافة». تصارع المصطلحان ضد بعضهما بعضاً في معركة عقلية ضد الإحساس. تشير الطرافة إلى توق العقل على إيجاد تعبير في تلاعب ذكي بالكلمة من كل نوع، وفي مواقف وأفكار ممتعة، وأحياناً تكون دخيلة. يتصرف الشخص الفكه، خلال تلك الفترة نفسها، باسترخاء وبتفرد ـ لا يمكن التنبؤ به.

لقد تقدمت إلى الأمام في القصة، لكن من المهم رؤية ما يواجهه أفلاطون. إنه ببساطة لا يعلم أين يضع المارق الذي يسمى الضحك. ويحاول في «فيليبوس» المستحيل. إنه يأمل أن يوضح لماذا يشعر الناس بطريقتهم، ثم نخبرهم بالكيفية التي «من الأحرى» الشعور بها. إنه يستخدم إحساساً خارجياً (الإدراك الحسي) لتوضيح إحساس داخلي (الفكاهة). إن أفلاطون يهدف، في النهاية إلى شيء واحد لا غيره ـ تصفية الأحاسيس.

ويلفت أفلاطون انتباهنا إلى أن أولئك الذين من الطبقة العليا يكون

لديهم إحساس مختلف عن أولئك الناس من العامة، وهم يعبرون عن إحساسهم باستخدام سلوكيات وإشارات تختلف عن الناس من الطبقات الأدنى في السُّلم الاجتماعي. وبصنع مثل هذه التمايزات، يفتح أفلاطون هوة واسعة، مسافة عازلة يقيسها بشيء أساس مثل الاختلافات بالضحك. من المؤكد أننا نحدد الاختلافات في الصف الدراسي ـ عبر الملبس، والأسلوب، وأحياناً حتى عبر تنظيمات المعيشة. لكن بحضور الضحك الصاخب يمكن حتى للشخص الأعمى، كما يرى أفلاطون، أن يحدد شخصاً ما من طبقة أدنى حين يقابله. أولئك الذين يسكنون في القاع، على سبيل المثال، يجأرون بضحكهم مثل الوقحين والسذج. لا يمكن الوثوق بمشاعرهم؛ فهم لا يترددون عن الضحك في الجنازات أو يتصرفون بطيش في الكنائس. إنهم يقهقهون في الفراش وفي الغابة. يميل أفلاطون إلى الارتقاء بالضحك الصادر من القلب والعاطفة إلى شيء عقلاني. وقد استخدم سقراط ليكون مرشداً لنا.

تأتي مناقشة أفلاطون بالغة الأهمية عن الضحك مباشرة بعد أن ناقش سقراط مشاعر الحسد، في «فيليبوس» مع بروتراكوس. وعلى الرغم من أن سقراط لم يربط الاثنين ـ الحسد والضحك ـ فإن مجاورتهما في المحاورة تقترح الترابط. وهي أيضاً تبدو حدسياً صحيحة، إلى درجة كبيرة ولسوف أناقش فيما بعد أن الحسد يحفز حتى على النكتة التي تبدو لا فكرة فيها في زماننا. على أي حال، عبر أسئلة حادة ومحرجة أحيانا يعرضها سقراط على بروتراكوس، يحاول أن يستنبط منه الطرق المتنوعة التي يمكن أن يظهر فيها الناس مثيرين للضحك، وكلها، تنتهي، منبثقة من توجه ربما يسمى «لا تعرف نفسك» ـ على النقيض من القول الفصل الشهير للكاهن في اليونان القديمة

في دلفي. مثل هذا الجهل لا يستمد من استراتيجية بلاغية مثل المفارقة، بل من خارج وخارج الوهم. وعبر الجهل الذاتي، يوهم الناس أنفسهم بالتفكير أنهم أغنى مما هم عليه (خطأ في الملكية)؛ وأطول مما هم عليه (خطأ في البدنية)؛ وأخيراً، ما هو أكثر شيوعاً والأكثر تدميراً، أن يؤمن الناس على نحو أعمى أنهم أذكى مما هم عليه في الحقيقة (خطأ في العقلية). ويستمر سقراط في إرشاد بروتاركوس إلى طريق فلسفي، حتى يجعله يرى أن الجهل، بأية صورة كان، هو سوء طالع خطير. ومن هنا يتساءل سقراط، ألسنا جميعاً نضحك من الشخص سيء الطالع؟ ويتفق معه بروتاركوس. بعد ذلك يريد سقراط معرفة كيفية حل وفهم هذا التضارب:

سقراط: وهل نشعر بالألم أو المتعة حين نضحك عليهم؟

بروتراكوس: من الواضح أننا نشعر بالمتعة.

سقراط: وألا يكون الحسد هو مصدر هذه المتعة التي نشعر بها من سوء طالع أصدقائنا؟

بروتراكوس: بالتأكيد.

سقراط: وعليه يبين البرهان أننا حين نضحك من حماقة أصدقائنا، فإن المتعة، تختلط بالحسد، وتختلط أيضاً بالألم، وأن الضحك شيء ممتع، ونحن نحسد ونضحك في الوقت نفسه.

بروتراكوس: صحيح.

سقراط: ويتضمن البرهان أن هذا التركيب للمتعة والألم لا يتواجد فحسب في الفواجع أو في المأساة والكوميديا، بل في دراما الحياة الإنسانية بأكملها، وبعشرة آلاف طريقة.

إن الجهل الذاتي الذي لدى أصدقائنا، يجعلهم، بعد ذاك، يبدون

مضحكين، ونحن نستمتع جداً بالضحك عليهم. إلا أن الضحك أمر شرير، وعليه، فنحن، في الأخير، نضحك من الشر الذي يعاني منه أصدقاؤنا بألم شديد. لكننا حتى وإن نعرف الحقيقة، نبقى نضحك في الأحوال كلها، لأننا في قلوبنا نشعر بفرح سري حين نراهم يسقطون، خصوصاً أولئك الذين نعتقد أن المجتمع يضعهم في مرتبة أعلى منا: وهذا ما يرفعنا أعلى منهم في المكانة الاجتماعية أو في الاحترام. إن الحسد (phthonos) مصدر حقيقي لمتعتنا، إلا أن الحسد يثقل الروح مثل الرصاص فيسبب بذلك ألماً ذهنياً شريراً. وينصح سقراط أن الطريقة المثلى للخروج من ذلك، هي أن لا نشعر بالفرح لسوء الطالع، بل نشعر بالشفقة. أن نتعاطف مع الجاهل.

لا يمكن للناس أن يخلصوا أنفسهم من الحسد بسهولة، لأنه على العكس من الغضب أو حتى الغيرة، لا أحد يعترف به من دون أن يكون مجبراً على فعله. إن الحسد يعمل في الغالب بطريقة سلبية: نحن نأمل ونصلي كي يحدث شيء ما ويطيح بمنافسينا، ويذهب بأملاكهم. يكره الحاسدون منافسيهم ببساطة وهم في الوقت نفسه يبتسمون في وجوههم. يرفض الحاسدون الاعتراف بما في قلوبهم، لأن الحسد شعور بالاحتقار. ولهذا يتحرك الحاسدون بين الناس منبوذين في السر، وهم من أعتى الجناة. كيف نتعامل مع أناس يدعون أنهم يحبوننا لكنهم في قلوبهم يودون لو يروننا نتلاشى؟[1] أولئك الذين يحسدون يتظاهرون ويخدعون؛

(1) كان المجلس البابوي الرابع في لاتيران في روما في 1244 يطلب اعترافاً سنوياً لأن الكنيسة رأت أن الحسد كان مشكلة اجتماعية سريعة الانتشار وهي تعرف كم هو الاعتراف صعب بمثل هذا الشعور. وفي القرن الرابع عشر، مع نمو السوق الاقتصادية - في وقت كانت فيه الثروة الشخصية يمكن أن تغير المكانة الاجتماعية - استبدل الحسد بالتفاخر بكونه الأكثر بشاعة من بين الذنوب الكبرى السبعة.

إنهم يضعون الأقنعة المتعددة. كم هو من الرائع أن يصبح أولئك الذين نحسدهم أهدافاً للنكات وموضوعات للسخرية، عندما يقفون معرضين للعامة في ما نعتقد أنها حقيقتهم ـ بكونهم حمقى ومحتالين.

ويمكن أن تتطور المشكلة لتكون أكثر تعقيداً. في المنظمات الاجتماعية، انتشرت السخرية وتعززت بمهارة بالتنافس والصراع. وإذ تحددت الموارد، ومع هرولة الكثير من الناس واستحواذهم على أصغر العملات، تصبح المنافسة حامية على نحو خاص. وتتطور المنافسة بين من يملكون والذين لا يملكون، الأخيرون يرغبون سراً في السقوط السريع والتلاشي للأولين. وعندما توقف السلطات العمل بالقوانين والقواعد، دعنا نقول في أوقات الاحتفالات أو الفعاليات الشعبية الساخرة، وتؤجل مؤقتاً جميع الضوابط، تذاع أسرار مدفونة ويُفضح الظالمون. وينقلب العالم رأساً على عقب. ويصبح الأرستقراطيون أهدافاً للنكات. ولدى أولئك الذي يجلسون في مناصب سلطوية رفيعة يحمل الزمن معه قدراً معيناً من الغضب: ماذا لو تعذر إلغاء الاحتفال، أو إن أصبحت قواعد اللعبة غامضة وتم تبنيها فعلاً؟ ماذا لو فلتت الأشياء من اليد؟ يتراجع أفلاطون حتى من اقتراح هذه الإحتمالية، ولربما دفعته هذه الخشية إلى سن قوانين تنظيم إنتاج الأعمال الكوميدية في دولته المثالية (القوانين 7.816 ـ 17).

إن مفهوم المتعة المختلطة هو الوقود الذي يدعم تقدم التاريخ المضحك للتنفيس عن الغضب إلى الأمام، منذ شاهدنا الأول عليه في نص راس شامرا، ونزولاً إلى شعبية النكتة الحديثة. ومع تزايد التعقيد والتنافس في المجتمع، صار الناس يستجيبون عبر رواية المزيد والمزيد من النكت المصممة للسخرية. على الأقل أن مسار الضحك يميل نحو

العدائية، وغالباً إلى النكتة القاسية. وعلى أي حال، وعلى مدى سنوات، لربما غابت من الناحية العملية فكرة أن المهرج joker يسبب الألم لضحيته الذي يتقهقر إلى الخلف، عن نقاشات الفكاهة humor منذ زمن سيشرو. أما في زمن تشوسر، فكان الناس يستمتعون بسرد النكات الشائكة، ويسرون بشدة، ليس فقط بسرد النكتة، بل أيضاً يسرون للحصول على منافسين. وهذا ما يشير إلى مرحلة جديدة من تاريخ الضحك. يمكن للمرء أن يرى نسيج هذا الشعور الجديد والمدهش يتطور لدى تشوسر، وعلى وجه التحديد في «قصة ميلر» التي تعمي فيها الشخصيات نفوسها، عبر الحيوية البارعة والفرح في طاقتهم بسبب الألم الذي يصيبون به الآخرين.

في أوقات، يكاد يكون من المستحيل تأييد أي من ملاحظات أفلاطون النقدية بشأن الضحك، لأنه ينتهي باستخدام الضحك مستفيداً من شخصية سقراط. الأمر الذي يشهد على الصعوبة التي يلاقيها أي شخص يواجه محاولة أن يفهم تماماً ظاهرة معقدة جداً ومتناقضة مثل الضحك، أو حين يحاول أي شخص نشر قواعد مجردة جداً ومنفصلة تماماً عن الناس الذين هم في الواقع يعيشون بالضحك ويفعلونه. لكن لكون أفلاطون أول من كتب الرسائل في الغرب، فقد كانت له الفرصة لأن يتخذ موقفاً نقدياً تجاه الضحك. وربما ليس من المصادفة، أن يكون هو أول كاتب يتعامل مع الضحك بجدية. إن الضحك واحد من الأفعال البدنية القليلة التي ناقشها في أعماله، لأن الضحك عنده واحد من أشد الأشياء غموضاً.

يجبر أفلاطون الضحك على أن يتخلى عن هويته الملتبسة بالسؤال: لماذا يضحك أي إنسان على سوء طالع الآخرين؟ ويستنتج أن رد الفعل ذاك مستمد من «إحساس ملتبس» من الحزن والفرح، ويتحتم علينا تجربة

ذلك كي نطهر أنفسنا من ذلك الشعور المتناقض. ومن الواضح، أنه يعرف أن الناس يضحكون، إلا أنه يؤمن بقوة أن الاندفاع يجب التحكم به بعناية ويجب أن يجرب بحكمة. وعلى الرغم من أنه يفضل استبعاد الضحك جملة وتفصيلاً إلا أنه يحاول التوفيق بأن يجد له مكاناً في جمهوريته ـ مكاناً ضيقاً، وتحت شروط خاصة، ويمنح فقط لمن هم أكثر نقاءً. وحتى عندذاك يضع برنامجاً سياسياً منظماً: ففي بعض الأوقات قد يتوجب على الضحية ـ الذي هو هدف النكتة ـ أن يضحي من أجل الخير للدولة.

يحلل أفلاطون جذر القضية لما قد سُمي «بالضحكة الهوميروسية» ـ ويتأمل القبح الجسدي أو العيب ـ ويحذرنا بالابتعاد عنه. أما أرسطو فيريد أن يصفّي ذلك الاندفاع منا تماماً. ويظهر لنا أنه أكثر دفاعاً عن الضحك من أفلاطون. إلا أنه كان يتحتم عليه فعل ذلك. فبعد ذاك، من المفترض أنه هو من أفرد الضحك بكونه العلامة الحاسمة للبشرية. لكن القصة في الواقع أشد تعقيداً. لقد صاغ أرسطو نظرته للضحك بتعليق مرتجل، والغريب أنه يقول بالدغدغة: «فالإنسان وحده يتأثر بالدغدغة تبعاً إلى نعومة جلده أولاً، وثانياً لكونه الحيوان الوحيد الذي يضحك. فالدغدغة تثير الضحك، ويتولد الضحك من حركة ذكر أنها في منطقة الإبط» (De partibusanimalium 3.10).

تعلم الفلاسفة المسيحيون بعد القرن الحادي عشر ما قاله أرسطو عن القابلية البشرية على الضحك اعتماداً على كتابات نوتكرلابيو، المعلم في مدرسة القديس غيل، الذي ترجم أرسطو وبويثيوس إلى الألمانية العليا. في كتابه (منطق الأحزاب De partibus logicae، تطرق نوتكر إلى العصور الوسطى بأكملها، ولم يتطرق إلى وجهة نظر أرسطو عن الضحك

بل إلى وجهة نظر بويثيوس. أخذ بويثيوس على عاتقه التأكيد على القدرة على الضحك بكونها خاصية للبشر، وهي واحدة من خمسة أركان كانت تستخدم في العالم القديم لتصنيف الأشياء كلها في الكون، الأربعة الباقية هي الجنس والنوع والاختلافات والحوادث.

وأتريث هنا قليلاً، لأن نوتكر قد أدخل بالفعل الضحك إلى القرون الوسطى بمباركة بعيدة جداً عما ابتغاه أرسطو. فإذ يناقش أرسطو تلك الأركان الخمسة ضمن تصنيفاته وموضوعاته، فهو لم يذكر الضحك هنا. إلا أن الفلاسفة الذين تبعوا أرسطو فعلوا ذلك، مثل لوسيانساموساتا في كتابه (بيع العقائد)، فضلاً عن كونتيليان في كتابه (Insitituto oratorioمؤسسة الخطابة) وجوليوسبولوكس في كتابه (أسماء العلم Onomasticon)، وبروفيري في كتابه (مقدمة في تصنيفات أرسطو). وعبرت منهم الفكرة إلى مارسيانوس كابيلا في (homo est animal risibile يمكن للحيوان البشري الضحك)، وألكوين معلم شارلمان، الذي يقول: «إن الإنسان، في جوهره، حيوي وعقلاني وهالك وقادر على الضحك Homo estsubstantia animate, rationalis, risuscapax». وعليه فقد تبنى بويثيوس الفكرة بأن الضحك يشكل «خاصية» للجنس البشري. وقد أثرت تلك الفكرة في عقل القرون الوسطى حتى أنها تخللت في فلسفة القرون الوسطى. ومن هنا جاء الضحك ليشغل مكانة خاصة.

لكون الضحك حسب التعريف، أنه القوة المنعشة للبشر كلهم فلا بد له من أن يمتلك طاقة وإمكانية هائلتين. وعليه فإن هذا الشيء المسمى الضحك صدم أرسطو بكونه شيئاً متضاداً: فبينما يحولنا جميعاً من حيوانات إلى كائنات بشرية، يمكنه أيضاً أن يحولنا إلى غلاظ وأشرار.

فضلاً عن ذلك، أن الطريق إلى سعادتنا وحتى إلى إنسانيتنا، يندرج لدى أرسطو مع هذا الشيء الوهمي الذي يسمى الضحك. وسيكون الطريق أكثر نعومة لو تلاشى ببساطة كل ذلك القبح.

ولذلك بينما يتبع أرسطو أفلاطون في وضع أساس للضحك في تأمل ما يثير الضحك، يبتغي أن يحدد ممارسة الضحك على الأخطاء والعيوب التي هي ليست مؤلمة ولا مدمرة للفرد[1]. ومن هنا فهو يمنع الضحك العلني على المعاقين جسدياً أو عقلياً. وهو يؤمن أنه يستطيع تحرير الناس من هذه العادة الخاطئة حين يعثرون على مخرج ما لتحقيق رغبتهم. وهو يجد ذلك الحل في الدراما. لاحظ أن أقنعة الدراما، كما يقول، تبدو قبيحة ومشوهة إلا أنها لا تسبب ألماً في النهاية. وبينما يرى أرسطو، مثل أفلاطون، أن الضحك استجابة شعورية، فهو يحرر الضحك من لطخة الحسد. هذا يعني أن الضحك لا يمكن أبداً أن يرتبط بالشر - إما عبر امتلاك المهرج لشخصية شريرة أو عبر السلوك الشرير للمهرج. يبدو أن أرسطو قد سمع: أن الحسد يختفي من تحليل سرد - النكتة، إلا أن الحسد نفسه لا يختفي بوضوح. من المؤكد أنه ينمو بقوة أشد فأشد عبر الزمن.

يوضح أرسطو القيمة الجوهرية للضحك في كتابه الأساس عن السلوك الصحيح «The Nicomachean Ethics أخلاقيات نيكوماخوس» بالإشارة إلى ابنه نيكوماخوس. وعند النظرة الأولى، ربما يبدو من الغريب أن الضحك من الأحرى أن يناقش بوصفه بحثاً أخلاقياً. لكن لاحظ أن أفلاطون قد أسس

---

(1) إن ما يثير الضحك The ridiculous مهم جداً للإغريق لأنه يوفر حجر الزاوية لكل من التراجيديا والكوميديا. وحين يحدث بقوة، فهو مقيت ومأساوي؛ وعندما يكون ضعيفاً يكون كوميدياً ومثيراً للضحك.

القواعد الأولية: يتضمن الضحك أسئلة اللياقة، فيتوجب على الشخص الضحك في أوقات معينة وفي مواقف محددة. إن يناقش أرسطو الضحك في عمل عنوانه «أخلاقيات نيكوماخوس» فذلك لا يشير في الأساس إلا إلى الطبيعة الشريرة للضحك. إن الضحك يعض كعوبنا مثل جرو مزعج، وإن توقعنا أن نسير في الحياة مع أي شيء يقربنا من السعادة، فإن أرسطو يؤمن أن من الأفضل لنا تعلم كيفية ترويض ذلك المخلوق اللعوب الصغير.

إن الهدف الأسمى للطبيعة البشرية هي السعادة، ويمكن الوصول إليها عبر اتباع أشياء جادة بأسلوب شريف. ويرى أرسطو أن كل شيء نختاره من أجل شيء آخر - إلا السعادة. فالسعادة تمثل في حد ذاتها هدفاً. أن يبذل المرء جهده ويعاني في حياته لمجرد الحصول على مكافأة صغيرة من التسلية، فذلك على أية حال أمر طفولي ليس إلا؛ لكن «أن يسلي المرء نفسه من أجل أن يجهد نفسه ربما، كما يرى أناركاسيس، يبدو ذلك أمراً صحيحاً؛ ذلك لأن التسلية نوع من الاسترخاء، ونحن نحتاج إلى الاسترخاء لأننا لا نستطيع العمل على نحو متواصل. وعليه فإن الاسترخاء، ليس هدفاً؛ لو قمنا به على أنه أمر حيوي» (.,Nicomachean Ethics X, 1176b 27). يستنتج أغلب النقاد من هذه القطعة أن أرسطو يقيم الجدية أكثر من الخفة أو الطيش، إلا أن أرسطو يضمِّن ذلك أن الأول لا يمكنه الوجود من دون التالي[1]. إنهما يكملان بعضهما بعضا. ويعملان على أنهما طرفا تجربة واحدة: الحياة الطيبة.

(1) وفي إساءة القراءة هذه ثمة تضمينات عميقة الغور. يزعم الكلاسيكي بول ليجاي أن ثمة فكرة تسلسلاً هرمياً للأجناس الأدبية يظهر من هذه الفوضى، ومن خلاله تنظم الأنواع الأدبية بناء على درجة الجدية.

ذلك لأن أرسطو يؤمن أن الناس يحتاجون لرؤية أنماط من المشاعر لحالاتهم المتسامية المعتنى بهيأتها والمسيطر عليها، وهو بهذه النتيجة يتجه بعيداً عن عبارات سقراط «دراما الحياة» ـ كوميديا الحياة ـ إلى الكوميديا على المسرح. إنه يأمل تحويل متعتنا بعيداً عن حسد الجيران الأثرياء أو الجميلين (الأمر الذي يتسبب، في الأخير، بالألم للجميع) نحو البهجة عبر تمثلات درامية صادقة لأخطائهم ـ ودرجة متعتنا تتناسب مع دقة المحاكاة. وبهذا الفعل لربما نطهر أنفسنا من الحاجة إلى السخرية من الشخص الذي بيته مجاور لنا. ولنا أن نتساءل اليوم عن وفرة كل من الكوميديا الارتجالية على المسرح والمسلسلات الكوميدية المحلية في التلفزيون ـ التي هي ليست أكثر من سخرية منمطة: هل لدينا جميعاً الحاجة الكبيرة لأن نكون متساوين مع رفاقنا، وهل أن المنتديات الكوميدية وشبكات التلفزيون تقوم بوظيفة المسرح الكلاسيكي، وتساعد على تطهيرنا من مشاعرنا الشريرة كي نعود متطهرين إلى المصنع أو المكتب؟ واحتكاماً إلى مجرد عدد الهزليات المسرحية ومسلسلات التلفزيون الكوميدية، يبدو أن حاجتنا نهمة. أو ربما أننا انتقلنا إلى ما هو أبعد من الوصول إلى التطهير catharsis والتهذيب، وأن حسدنا عميق الغور، وقوي جداً وعصي على القلع.

تكمن فكرة أرسطو في أن المشاعر الحقيقية للحياة قوية جداً ولا يمكن التنبؤ بها وبناء على ذلك لا يمكننا إهمالها. من يدري أننا قد نصاب بنوبة ضحك؟ دع المسرح يتحول إلى ساحة جمنازيوم رياضية، مكان للتعليم، حيث يتلقى الجمهور تعليمات عن موضوعات ضبط النفس واللياقة. على العكس من الحياة الفعلية. يؤدي المسرح خدمة المكان

الذي يمكن فيه إدارة السلوك؛ فالنظام يفترض أن تكون له السيطرة هناك، حتى في وسط الفوضى. حتى عندما تُرفض الأشياء الأصيلة أو تصاب بالذعر، يظل الناس يسرون بتمثلاتهم الفنية الصادقة. وإذ يصنف أرسطو الأخلاق ضمن الجماليات، فإنه يأمل أن عبر أفعال ممثلي المسرح ستتم مساعدة المجتمع بنيل حاجته من الإذلال بالضحك الساخر. إن الناس يتعلمون عبر المحاكاة، كما يرى أرسطو، ويتعلمون أن شيئاً ما هو أعظم أنواع المتع» (Poetics 144b 8 ـ 15). ومن هنا فإن الضحك على الممثلين يمكن على وفق نظام أرسطو أن يطهر المجتمع من حاجتهم للسخرية من المنافسين.

في الكتاب 4 من «أخلاقيات نيكوماخوس»، يرتقي أرسطو دراماتيكياً بالطرافة عبر تضمينها، بعد الودية والصدق، بكونها واحدة من الفضائل الاجتماعية الثلاث. وتأتي الطرافة من التفكير؛ إنها عملية دماغية ومن السهل كبحها. ونحن أيضاً نتصرف بكوننا العامل المساعد catalyst: عبر قول الحقيقة عن طريق التلاعب بها، يمكن للإنسان أن يخلق صداقات حميمة. تجلس الطرافة خلف الدعابة مثلما يحوم مخرج خلف مسرحية، فهو ضروري لكنه غير مرئي، مانحاً الشكل والتوجيهات للأحداث؛ ولذلك في المواقف الاجتماعية تكون الطرافة هي التي تتنفس الحياة في الضحك. فإن جعل الضحك منا جميعاً من البشر، فمن المؤكد بعد ذاك، وبطرق أخاذة، الاستفادة من الضحك في قيادة حياتنا.

في يومنا هذا، نعتقد أن الإنسان يولد ولديه حس الدعابة. كل واحد أو واحدة يمكن أن يكون لديه أو لا يكون إحساس دقيق ومتناغم. إلا أن الجميع لديهم القدرة على الضحك. في زمن أرسطو، يمكننا أن نكتسب

الطرافة عبر التعليم والاجتهاد ـ وبطريقة حقيقة جداً، أصبح حس الدعابة موضوعاً للدراسة، شيء يُدرس ويتقن. لذلك يتعامل أرسطو مع الطرافة بكونها مظهر بلاغي، لأن جوهره أسلوب رفيع الذوق، الدعابة أو النكتة jest، هي المجاز الذي يتطور عبر خطاب «تعليمي». ويتقاطع لدينا حس الدعابة مع التمايز الطبقي. لكن عند أرسطو، مادامت الطرافة تتطلب التعليم والتهذيب ـ وتمارين عملية في المهارات البلاغية ـ يعيش الجهلة حياة محكومة بالفظاظة ولا يستطيعون أبدا الارتقاء إلى مراتب الأذكياء أو الظرفاء. وعموماً فإن أولئك المؤهلين ـ الذين هم في رقي ـ يضع أرسطو لهم القواعد لتهذيب طرافتهم.

القاعدة الأولى، وهو الدليل الحاسم لأي مظهر للسلوك الإنساني، وما يسميه أرسطو بالوسطية، ما بين طرفين، وهو ما يتوصل إليه المرء عبر تجنب التطرف ـ بين الزيادة والنقصان. إن الضحك تحديداً ينمو على الزيادة، إلا أن الطرافة الزائدة تحول المرء سريعاً إلى مهرج مبتذل وهذا ما يحطم الصداقة. وينتج النقصان في الطرافة غلظة وخشونة وهي أقرب إلى العزلة. ومن السهل تحديد هذه الأنواع، لأنها تدس نفسها على نحو أخرق في التفاعلات الاجتماعية. الشخص الفظ يتعامل بهجومية على أي شيء ولهذا ينعدم إسهامه في حديث مفيد. وفي الطرف الآخر، يعمل المهرجون على خلق اضطراب في المشهد الاجتماعي عبر ضحكهم على أي أحد. فهم يطلقون نكاتهم على حساب أي شخص «كل همهم أن يثيروا المزيد من الضحك أكثر مما يحرصون على المحافظة على حدود اللياقة وتجنب تجريح هدف مزاحهم» (Nicomachean Ethics V111, 1128b., 14). الصدق والصداقة والطرافة ـ تلك هي الميزات التي كانت موجودة

في العالم القديم وهي التي يجب زراعتها ورعايتها وقطفها. واضعين في البال، أن هذه مثل عليا أرستقراطية. فلا حرفي ولا عامل ولا فلاح، يمكنه فهم هذه الحياة. فهو أو هي سيعمل ويلعب، ويتبادل نتفاً من الأخبار اليومية، من دون أن يفكر بأشياء مثل «التعليم» أو «الطرافة».

يحترم أرسطو أولئك الذين يمزحون بذوق رفيع، من دون أن يهينوا أو يجرحوا أحداً وهو يصنفهم بكونهم سريعي البديهة، وبارعين وطليقين. هذه الأنماط من المزاح من الطبيعي أن تمتنع عن الإفراط في المزاح وستجتنب إلحاق الألم عبر الابتعاد عن التهجم أو الموضوعات الشخصية. لكن الأهم أنهم سيقولون وسيسمحون فقط لتلك الأشياء الملائمة للغة الشخص المهذب. بمعنى أن بعض الموضوعات تبقى خارج الحدود عند من يقوم بالمزاح - على سبيل المثال، النكات عن القانون: «إن المزحة نوع من الإساءة، وثمة أشياء يمنعنا فيها الذين سنّوا القوانين من الإساءة، وعليهم ربما، منعنا حتى من المزاح المسيء بشأنها» (Nicomachean Ethics 1V, 1128a.,30). إن الناس الظرفاء، يحترمون مثل آداب اللياقة هذه، ويتلاطفون فقط في مزحٍ هم انفسهم يقفون لسماعها ويتجنبون مزحاً معينة؛ إن الطرفة الرقيقة تصبح مثالاً للقانون وتبين للآخرين الطريقة اللائقة للتحكم بأفعالهم. وبهذه الطريقة، تكون للمزاح قوة أخلاقية كبيرة. وهنا يقدم أرسطو مطالبة بالغة الأهمية: بينما يتحول المهرج إلى عبد للضحك، تقف المزحة الحقيقية بصلابة مثل شخص حر وهو من خلال ذلك الموقف يمكنه تشريع القوانين ضد الآخرين! ففيما يخص الأشياء كلها، يمكن للضحك أن يحرر ويرفع الإنسان إلى منزلة جديدة - هي الروح الحرة الديمقراطية. وما أن يكون الحال كذلك، يمكن للإنسان مواجهة

العالم بوصفه قائداً ذا روح متحررة يفرض الاحترام على الآخرين ـ كل ذلك بسبب توجهه الصحيح نحو الضحك. وتعد هذه إسهامة بالغة الأهمية إلى تاريخ ما هو مثير للضحك، لأن تمييز أرسطو بين المزحة الحرة وغير الحرة سوف يستعمل في عقلنة المزاح في الفترة الرومانية، وما بعد زمن سيشرو. ويمكن سماع أصدائها في نظريات فرويد عن «Witz, Humor and the Komik» (النكتة والفكاهة والكوميديا).

ولكن إذ وجد أرسطو مستقراً آمناً للدعابة ضمن البلاغة، توجب عليه إدراك تنافسها مع أحد أشكالها الجارحة أكثر من غيرها وهي: المفارقة. فتسبب المفارقة الألم لأنها كما رأينا تعزل السريع والثاقب البصيرة عن البطيء والممل. وإذ يجري تصنيفها، فهي تخلق هرمية وتصدر أحكاماً تقييمية عن الناس. وفي «البلاغة»، بناء على وجهة النظر المتبناة من سقراط، يجعل أرسطو من المفارقة علامة على الذكاء الارستقراطي: «تنفع المفارقة الرجل المهذب أكثر من الشخص المهرج؛ فهذا الشخص يطلق نكات المفارقة ليسلي نفسه، بينما المهرج يطلقها ليسلي الناس الآخرين». إن المفارقة هنا أقرب إلى تعريف أفلاطون ـ انتقاص الذات بالفكاهة ـ ومثل أفلاطون، يجد أرسطو أنه قد خلط المشاعر حيالها. إلى درجة كبيرة حتى أنه يردد تحذيراً عن قدراتها التخريبية بوصفها أداة بلاغية فيقول: «إن المفارقة تثير الازدراء ونحن نغضب من أولئك الذين يتعاملون مع جديتنا بسخرية المفارقة » (2.2.24, 1380).

لكن حتى هنا، يجد أرسطو، حاله كحال أستاذه أفلاطون، سبيلاً للخروج من القبضة الصارمة لهذا الطرح. ففي بعض الأحيان تصبح النكات الشائكة، المشحونة بالمفارقة الساخرة، أسلحة بلاغية ضرورية

بالتأكيد، للمواطن الشجاع ـ وهو الأنموذج المثالي لأرسطو، وهو كذلك المظهر الأساس للروح الحرة ـ الذي لا يجب أبداً أن ينهار. وإذ يستشهد أرسطو على هذا بجملة جورجياس عن قدرة البلاغة على «قتل» الخصم، فهو لذلك يسمح للغضب البلاغي بأن يهجم حين تفشل السبل الأخرى كلها. وبينما يقدم أرسطو تحليله عن السخرية باصطلاحات أقل حداثة وبأقل علمية سايكولوجية من فرويد، فهو يدرك على الرغم من ذالك أن السخرية يمكن أن تفترض صيغة لهجوم عنيف ساحق، حتى أنه يجعل من الممكن إبادة الشخص الآخر. ولأنه يفهم قوة الضحك جيداً، يتوجب عليه أن يجد له مكاناً مقبولاً اجتماعياً، والمكان الأكثر أمناً يكمن في الهجومات الصريحة المحددة بمساحة البلاغة. وعند ذاك فإن هذه الهجومات المصاغة بأساليب معينة تشبه مراحل الإنتاج ـ للمسرحيات القصيرة المكتوبة بعناية. فما أن يخرج المهرجون من ذلك الميدان، إحذرهم لأنهم متسلحون بالبلاغة. وهم قادرون على القتل بالسخرية!

إن مأسسة أرسطو للحل بالضحك المتهور والمؤلم ـ وبعثه إلى الإنتاج المسرحي ـ تجعله يديم المشكلة التي يأمل حلها. كان قد بنى، من دونما فطنة، مسرحاً اتجه نحو الحسد والإحباط، ولم يتجه نحو الإحساس بالمشاركة كما كان الحال في الكوميديا القديمة. جعل أرسطو المسرح أنيقاً ومرتباً، متطهراً من الاحتفالات الديونيسية. ومن المؤكد، أنه مثل السياسي يجاهد كي يصلح المسرح، لأن أوصاف الكوميديا القديمة تبدو أكثر جموحاً من أي شيء يتأمله. وقد تميزت مسرحيات أرسطوفان، على سبيل المثال، بالفسق وفظاظة التلميحات التي كانت تنسب إلى عامة الناس. وكما لاحظ أحد المؤرخين عن أرسطوفان: «لقد سُمح له بأعلى

درجات البذخ. لا شيء يعيقه عن النبرة الخطرة أو الإصرار المرهق. كان من الممكن له أن يتعامل مع أقوى التوجهات، أو يقوم بأقوى النداءات، وفي اللحظة التالية ـ إن حدثته غريزته أن حان الوقت لتغيير الموضوع ـ يغير نبرة الجدية بالهزل. باختصار لديه مدى لا قرين له في السخرية اللاذعة الموجهة ببراعة صافية»[1]. والمصطلح النقدي هو بالطبع «البراعة». تحول البراعة ما هو دون إلى شيء له معنى.

لكن لا يهم، لأن حسب مفهوم أرسطو للمسرح ليس غير النخبة ـ من المثقفين جيداً، والمتمرسين في فهم البلاغة ـ يمكنهم أن يكونوا في مركز خشبة المسرح ليؤدوا دور المهرج؛ وعلى الباقين الوقوف في الخلف كمراقبين ومتفرجين ومستمعين. ولربما يرغبون في القيام بتلك الخطوة، لكن ذلك لا يحدث للأغلبية منهم. لقد قُدم إليهم عالم لا يمكنهم أبداً دخوله، وتمثل إحباطهم بمرحلة تسامت عالياً أعلى من مقاعدهم في الحفرة.

في أسلوب أرسطو اختلالات هرمية مبنية فيه. ومسرحه لا يستلهم منه إلا المزيد من الإحباط والحسد. إنه فيلسوف وليس كاتباً مسرحياً. وهو يتتبع أبولو وليس ديونيسيوس. ويمسك بيده موظفي السلطة وليس قضيب (phallika) الكوميديا[2]. إن أرسطو يمنحنا صورة عن الدولة الهادئة تماماً والمنظمة؛ أما أرسطوفان فقد قلبها رأساً على عقب. جذب

---

(1) Francis Macdonald Cornford, The Origin of Attic Comedy, ed. Theodor H. Gaster (Anchor Books, New York, 1961),p. 158.

(2) الإيروتيك (الشهوانية) بوصفها المجال المخصص للكوميديا وما هو مضحك عموماً، وقد تواصل وجودها في العصور الوسطى وما بعدها واستمر تأثيرها في دراما النهضة وفترة الإصلاح.

الأول انتباه المنظرين والفلاسفة إلى الضحك أما الثاني فجذب خيال الجمهور. وعليه فقد ثبت وجود مهرجان اللهو عبر روح الشغب التي استلهمت من أرسطوفان[1].

وأخيراً فإن أرسطو يسمح بنمط أخير من السخرية الغاضبة، تلك التي تتبدد أمام المعنى. ذلك لأن المعنى يعكس النضج، ولهذا يعاني الشباب أحياناً من الصعوبة في التقيد به. لذلك يسمح أرسطو بالسخرية التي يطلقها الشباب، «ليس من أجل أن يحدث لك أي شيء، أو بسبب أن أي شيء حدث لك، بل ببساطة من أجل المتعة التي تتضمن ذلك» (Nicomachean Ethics 1378b., 25). إنه يعد هذه السخرية المضحكة أمثلة من «الغطرسة المثقفة»، التي يطلقها الشباب كي يتمكنوا بدعابتهم الشعور بالتفوق على الآخرين. وفكرة التفوق هذه عبر الدعابة قد حفزت أكثر من مؤرخ ليربط بين أرسطو وهوبز، الذي عرف الشغف بالضحك بأنه «تفاخر مفاجئ ينتج من مفهوم مفاجئ لنوع من التكبر في أنفسنا مقارنة بضآلة الآخرين، أو بماضينا».

لقد تعرف أرسطو على المظاهر الذهنية والجسدية في الاستجابات الشعورية. ونظريته عن التطهير في التراجيديا عبر الشفقة والخوف التي طالما خضعت للنقاش قد أجابت على أفلاطون، الذي أراد أن ينتج عن الشعر الدرامي فوائد إيجابية للإنسان. وهذا ما قاد أرسطو إلى أن يحدد

---

(1) استعمل كتاب الكوميديا، وخصوصاً أرسطوفان، الجملة الطويلة. لقد أكدوا على أهمية النَفَس في مسرحياتهم، وتحديداً عبر إيقاع الأنابيست في الحوار الذي يتلى بسرعة عالية. ولربما مثل هذا الانتباه للهواء يذكر بالأصول المزعومة للكوميديا في الأغنية، أو حتى بتأسيس أعمق في نَفَس الضحك.

أنماط الحبكات الملائمة للتراجيديا. وفي الوقت نفسه، يرفض الفكرة الأفلاطونية بأن الشعر الدرامي ينتسب ببساطة إلى مشاعر سطحية يطردها العقل. ولهذا فهو يناقش فوائد العروض الكوميدية لما هو مثير للسخرية ويحدد فئات الضحك اللائق: فهي لا بد أن تأتي لا من الحسد ولا من الذم، بل من ملاحظة الأخطاء والزلل التي لا تسبب ألماً واضحاً.

إلا أن أرسطو وهو يهيء خشبة المسرح حرفياً لنظرية التطهير عبر الكوميديا، لم يوضح تماماً ما هي هذه النظرية. وهذا ما حاول أن يصححه مؤلف مجهول بمقالة بعنوان (Tractatus Coislinianus) تتحدث عن طبيعة الضحك، وهي ملحقة بواحدة من مسرحيات أرسطوفان، التي يعود تاريخها تقريباً إلى العام 385 قبل الميلاد، تتضمن نظرية عن الكوميديا تنص منذ البداية على أن المتعة والضحك يطهران المشاعر التي تحفز عادة على الفكاهة والضحك. ومن خلال الشاهد التاريخي فإن تلك المشاعر، كما رأينا، من المحتمل أن تكون مركبة من الحسد والغضب. وبالتقرب أكثر من أرسطو نرى أن نظرية الكوميديا تقوم تحديداً على الفروقات الموضوعية للياقة بين الدعابة المتعصبة والمتحررة، التي تصبح بؤرة للضحك مع تحرك الفكاهة والضحك، في أشكالهما المتسامية والفلسفية، من اليونان إلى روما. ولسوف نتبع الخيط، الدرامي، الآخر من أرسطوفان، عندما نتطرق إلى الضحك لدى الفلاح، في مناقشة عن الاحتفال والمهرجان الشعبي.

لدينا شاهد تاريخي من دايوجينلاريتوس أن ثيوفراتوس كتب مقالة عن الضحك، لم يحفظ للأسف. وفقدانها كبير، لأنها كانت ستوفر الرابط الضروري عن الضحك بين أرسطو والكتاب الرومان المتأخرين،

وتحديداً، سيشرو. والموضوع الرابط كان من المؤكد أن يكون الدعابة، ذلك التعبير عن الفطنة المثقفة والمنسقة على نحو دقيق. كانت أفكار ثيوفيدراستوس عن الضحك قد نقلت، على الأقل، على يد كاتبين: الأول هو ديميتروسفيدروس (في القرن الأول الميلادي)، في بعض المقدمات القصيرة؛ والثاني هو بلوتارخ، الذي استشهد بثيوفيدراستوس في مناقشة الدعابة اللائقة، في كتابه Quaestiones (أسئلة البهجة) conviviales.

يستعير بلوتارخ من زينوفان، المعاصر لأفلاطون، وهو مثله جاء بعد سقراط. يروي زينوفان في كتابه (سيرة كريوس العظيم Cyropaedia) عن مأدبة أقامها سايروس، وفيها يجد ألكايتيدس، قبطان لدى سايروس، خللاً في قصتين فكاهيتين يسردهما أحدهم أثناء العشاء. يعيد بلوتارخ رواية القصة على أنها طريقة للدفاع عن مزحة مقبولة. ويلامس دفاع سايروس طبيعة الخيال أو السرد القصصي، التوأم السيامي للضحك: يزعم ألكاتيدس أن الرواة سردوا قصصهم لمجرد إثارة الضحك وكانوا غير آبهين بحقيقة ما يقولونه. ويختلف سايروس تماماً إزاء ذلك، وحجته أن رواته ليست لديهم أبداً أوهاماً مؤذية؛ فعلى سبيل المثال، لم يزعموا أنهم أكثر ثراء ولا أكثر شجاعة أو أكثر قدرة، مما هم عليه. وأن «أولئك الذين يخترعون القصص لتسلية زملائهم ليست لديهم مصلحة يكسبونها على حساب مستمعيهم ولا يبتغون إحراج أي أحد، فلماذا لا ينعتون بـ«الظرفاء» بدلاً من «المخادعين»؟ بكلمات أخر، لماذا لا ترتقي الطرافة إلى المستوى المحترم الذي عليه الجدية؟ ولماذا يتوجب علينا أن نهتم كثيراً بمستوى المصداقية؟ وهذه بالطبع أسئلة مهمة لمستقبل القصة: يجب أن يصبح ما هو محتمل وليس ما هو حقيقة المعيار الأساس للقصص ـ وهو ما أطلق

عليه مؤرخو الأدب بـ «غير الحقيقة» **untruth**. لكن حتى النكت ـ القصص القصيرة جداً وخفيفة الدم ـ يتوجب أن تتماشى مع الدرجة العالية مما هو محتمل كي تكون مضحكة. ولو أنها ظهرت مشوهة وفاحشة في احترامها للحقيقة، لبدت تافهة ليس إلا.

وفي هذا السياق للنكتة الحرة لدى زينوفان، يؤكد بلوتارخ على أن، لا بد للنكتة أن تتوفر على متعة، والبينة على ذلك تأتي مرة أخرى من سايروس، الذي يعلق على العادات الاجتماعية للفريسيين: «سألوا أحدهم الآخر مثل هذه الأسئلة لأن الناس يتمتعون بهذا أكثر من عدمه، بأنهم انغمسوا في الدعابة لكونها المقبول سماعها أكثر من غيرها؛ ولاحظ كم أن دعابتهم تخلو من الإهانة، وكم كانوا بعيدين عن أي شيء غير لائق وكم كانوا لا يسيئون لأحدهم الآخر». ومن هنا يستنتج بلوتارخ أن الدعابة، بكونها فناً، يمكن أن تكون مهذبة، وتدرس ويجري تعليمها؛ وإن يكن الأمر كذلك، فلا بد من وضع قواعد ليتكامل التجنيس الفني. يتوجب أن تظهر الدعابة، كقاعدة أولية، طبيعية من الحديث. فالناس الآخرون سيتعاملون بعجرفة مع النكات والدعابة المنقطعة الصلة بالحديث التي في غير وقتها: إن لم يستطع الشخص أن يلقي الدعابة بسلوك مهذب، فعليه أن لا يمزح أبداً، لأن المزاح والنكت يمكن أن تسبب ألماً شديداً، ويمكن أن تكون أشد إيلاماً من الإهانة. ويتفق بلوتارخ مع العادة الإسبارطية بإيقاف إلقاء دعابة في منتصفها إذا تبين أنها تميل إلى التجريح.

القاعدة الشاملة أن الدعابة يجب أن توفر درجة ما من المتعة للمستمع. وهذا يمكن فعله على أفضل حال بتعلم الموضوعات الملائمة للدعابة. يمكن للمرء أن يعزو الأخطاء لضحية ما، لكن إلا عندما يكون الذي يروي

الدعابة يعرف أن ذلك الشخص في الحقيقة لا يقوم بتلك الأخطاء[1]. ثمة اضطرابات جسدية يمكن صب الضحك عليها ولا يمكن صبه على غيرها. الناس من ذوي الأنوف المعقوفة أو الفطساء يمكن الضحك عليهم من دون مشاكل، لكن ليس الأمر كذلك مع أولئك الذين يكون نَفَسهم كريهاً. يمكن الضحك على الصلع لكن لا يمكن على العمى. الأمزجة المتوهمة للعشاق يمكن أن تكون ممتعة في الضحك. وأخيراً، وربما ما هو أكثر صعوبة، تكون الدعابة دائماً أكثر لطفاً وأناقة عندما يضحك اصحاب الدعابة على أنفسهم.

لربما نتساءل، إن يكن ثمة نمط من النكتة أو الدعابة أكثر فظاظة وأقل ذوقاً، فما هو؟ سيكون من الواضح أن ذلك النمط لا علاقة له بالبلاغة. ومن الأرجح، أنه سيفتقد إلى البراعة اللسانية. والجواب باعتقادي، هو الدعابة التي ستكون متجسدة في نواحي الحياة اليومية كلها. وستكون هي النكتة العملية، مع التأكيد على التطبيق العملي. ستتوجه، ليس بالضرورة نحو الناس الآخرين بل نحو المؤسسات أو المكاتب. هكذا تكون الدعابة إن جرى عرضها خارج المسرح، بدلاً من أن تبقى داخل المسرحية. أي عرض باهر سيكون لو التقت خفة دم أرسطو بغرائب أرسطوفان. ماذا كنا سنحصل؟ لربما بعد يوم أو حتى أسبوع، تجد كل فلاح وقد كرس نفسه أو نفسها لقلب الأدوار التقليدية، حين يمشي كل شخص خارج المسرح ويتجه إلى الشوارع. هذه هي جملة الضربة التي أود أن أطلب من القارئ الإصغاء إليها، لأن السخرية السرية تبني قوة أكثر وأخيراً تتعارض مع تلك

(1) المهرج العدواني الحديث، ممتلئ بالغل، وهو من ناحية أخرى، يلعب على معرفة أخطاء الضحية لإثارة الضحك - ودائماً ما يكون ذلك أمام الملأ.

النظريات القديمة عن الطرافة والتصرفات. وكي نعيد صياغة القضية، يمكننا أن نتوقع تصادماً دراماياً بين ما له معنى وما ليس له معنى. وسيسمع الانفجار حول العالم ويتم الشعور به في كل قرية صغيرة ومدينة.

4

البلاغيون وبدايات الرواية

لقد أدرك القدماء حقيقة مدهشة عن الحرب: ضحكة تهكمية واحدة يمكنها تدمير أقوى البشر، واضعة ضربتها المميتة على نقطة ضعف الشخص بمهارة لدرجة أنها لا تترك ندبة واضحة، بل جرحاً يحتاج عمراً كاملاً كي يشفى. وبينما يشعر الضحية بأنه مرَض، وهزم إلى حد كبير، إلا أنه (أو أنها) في النهاية سيشعر مجبراً، كما سنرى، أنه سيتخذ موقفاً أمام الناس وسيضحك على الهجوم. مثل هذه القوة الهائلة جلبت انتباه الفلاسفة منذ القدم. إن تجاوز السخرية Sardonic كلياً، كما ينصحون، أو على الأقل تعلم تسخير قوتها بتشكيلها أو احتوائها، أمر لصالح المجتمع. وترك ضحك السخرية من دون مراجعة لن يؤدي إلا إلى تمزيق النسيج الاجتماعي إلى شظايا صغيرة. كيف يمكن لأي أحد، حتى لأعتى القادة، أن يتوقع أن يحكم أي مواطن ـ حتى أدنى عبد ـ وهو معبأ بالأسلحة[1].

(1) تبعاً إلى الأوديسة، جاءت صفة Sardonic ساخر من Sardinia ساردينيا، وتحديداً من Sardoniaberba، وهي نبتة ربما تكون أشبه في تأثيرها من ماريوانا أو عشبة لوكو loco، التي هي وفقاً لطبيب القرن السادس عشر وهو أمبرويز بيير، «تجعل الإنسان مجنوناً ومن هنا يبدو المريض كأنه يضحك». ولهذا أيضاً، لابد للمجروح والمهان اللجوء لادعاء الجنون، على الأقل ليضحك من قاتليه.

من جانب آخر، كيف لأي أحد أن يأمل منح شكلٍ لشيء زائل وأثيري ـ لشيء قام بعمله الشرير بتلك السرية التي لا تصدق ـ مثل الضحك؟[1] على المرء أولاً أن يجد الإجابات على سؤالين، الثاني منهما أكثر تعقيداً من الأول: ما الذي يجعل الناس يضحكون في العادة؟ ولماذا؟ وبعد ذلك تأتي المهمة الأشد عسراً ـ المحاولة في استحضار الضحك لدى شخص ما غافل ورزن، باستخدام ليس أكثر من سلسلة من الجمل المثيرة. الحل الأكيد لهذا كله، كما نعرف نحن في العالم الحديث، والحل والمتأنق، والأكثر تقبلاً من الناحية الاجتماعية لإثارة الضحك لدى شخص آخر، هو في النكتة ـ أو القصص القصيرة خفيفة الدم التي تنزل «القطرة» على ضحاياها عبر مجموعة من السطور الذكية. وهذا ما نشهده مع البلاغيين المبكرين، وهي الحركة البطيئة والثابتة نحو النكتة الحديثة.

كي يصف الناس قوة القنبلة الذرية المتفردة، لجأوا في خمسينيات القرن العشرين إلى مثل هذه العبارات: «لقد استخدم العلم قوة الشمس في حد ذاتها». وجرب البلاغيون من جانبهم استخدام ما عدوه أقوى الإمكانيات البشرية. وفي صورة استخدمها من قبل، ربما يساوي أحد ما بين انفجار نكتة وانفجار الذرة. لكن قبل أن يحدث الانفجار، يتوجب على علماء الفكاهة humor، وهم البلاغيون، أن يصيغوا القواعد والنظريات.

من الواضح أن النكتة يمكن توظيفها لتكون سلاحاً مؤثراً في المعارك البلاغية. لكن ماذا عن استخداماتها الأكثر سلمية؟ على سبيل المثال كيف يمكن استخدام النكتة لتكون جزءاً من التعامل الاجتماعي اليومي؟ حاول

(1) يبدو أن الشاعر بودلير قد فهم القوة الصاعقة للنكتة: «الرجل الحكيم لا يضحك أبداً، لكنه يهتز».

العالم القديم الإجابة على مثل هذه الأسئلة بمعادلة الضحك ضمن قواعد الأخلاقيات والسلوك. متى يكون من الملائم إطلاق نكتة بذيئة؟ وضد من؟ ويعرض أفلاطون جواباً فورياً: يجب أن لا تستخدم النكت عندما يدرك المواطن أن شطط الآخرين وتجاوزهم للحدود بحاجة فورية إلى الإصلاح. وبتجنب مُطلِق النكتة مثل هذا الهجوم يساعد على ضمان الصالح العام للجمهورية. وقدم الرواقيون Stoics والمتشائمون Cynics جواباً آخر. فهم حاولوا أيضاً تصحيح شطط وتجاوزات الآخرين، بيد أن الشطط عندهم ينتج عن الجدية العالية. هدف الرواقيون إلى حث الناس على الابتعاد عن الجدية الصارمة. وعليه، ينصحون بأسلوب يخلط الفكاهي بالجاد، باستخدام الضحك لتحرير الناس من سعيهم إلى الجدية أو بدقة أكثر، كطريقة للسماح لهم بإدخال طريقة أكثر توازناً إلى الجدية. وكما يلاحظ أرنست كورتيوس، «إن الدعابة هنا، كما في الوعظ في أواخر القرون الوسطى، تخدم لأغراض الحديث بالحقيقة بطريقة ضاحكة[1].» والاستراتيجية بسيطة هنا: يمكن للناس عموماً تقبل الأخبار الجادة بطريقة أسهل عندما تقدم لهم بأسلوب فكاهي.

لكن حين يطلق أحد ما نكتة، تحت أي ظرف، يتوجب عليه الانتباه إلى قواعد وأصول السلوك. ثمة كتاب مجهول المؤلف عن ممارسة البلاغة عنوانه، the Rhetorica ad Herrenium، وهو الكتاب الذي اعتمد عليه الكتاب الإنكليز في القرون الوسطى في الإرشادات عن الاستراتيجيات البلاغية الصحيحة، وهو يسمح بأن تكون الدعابة iocatio مبنية على

(1) Ernst Robert Curtius, European Literature and Latin Middle Ages, trans. Willard Trask (Princeton: Prinveton University Press, 1953), p. 417.

أساس نوع من الظروف الملائمة، لإثارة ضحك محتشم وصاف. ولم يفصح المؤلف المجهول للكتاب عن طبيعة تلك «الظروف»، وهذا الصمت عنها ربما يجبر القارئ على تأمل اللحظات الملائمة لإطلاق نكتة. ويسمح كوينتليانQuintilian أيضاً بالدعابة، لكن يتوجب على «الإنسان الصالح vir bonus» أن لا يضحي أبداً بكرامته وهو ينوي قول شيء طريف. والكرامة أو الوقار هي العبارة المجازية للخطابة العامة ـ المديح ـ ولهذا تكون الخطابة العامة مؤطرة مبدأياً بقابلية المرء على التحكم بالباعث لإطلاق الضحك. ويحث بليني الأصغر «الخطيب على أن يسترخي بين الحين والآخر عبر إلقاء قصائد طريفة». فعند بليني، تؤلف الجدية الكوميدية ليس البلاغة المثالية فحسب، بل طريقة مثالية للحياة. والمسؤولية المطلقة لصياغة قواعد للدعابة، وصناعة ما نسميه اليوم سياسياً بالنكات الصحيحة، تقع على عاتق البلاغيين. إنهم يتصرفون مثل العلماء الجدد في العصور القديمة؛ فهم يحملون المفتاح لأقوى سلاح. يمكنهم من خلاله فتح أسراره، إلا أنه في نهاية المطاف سيعود الأمر إلى أهل المدينة في الاستفادة من الضحك بذكاء وحدود.

إلا أن البلاغيين يبعدون على نحو مؤثر عموم الناس من نقاشات الضحك كلها. فضحكهم مادة مصفاة عندما يتم على نحو صحيح ولائق كما رأينا ذلك لدى الأرستقراطيين. إنهم يناقشون الضحك على المستوى النظري حتى لكـأنه يتحدث فحسب إلى قلة ضئيلة. ثمة فجوة كبيرة بين النظرية البلاغية واهتمامات الفلاح. وفي الشارع يعب الفلاحون بيرتهم بنهم ويحكون الحكايات ويطلقون النكات ويضحكون. وينسق سيشرو تحديداً مثل هذه القواعد الدقيقة للمزاح ورواية الحكايات الطريفة فتبدو

الفورات العفوية والثرثرة والكلام الفارغ والنكت العملية بغيضة ومنحطة وقذرة. لا تفيد مثل هذه الفعالية الشعبية غير المنضبطة البلاغيين. لذلك عبر تصفية فن الضحك، يحول البلاغيون كل فلاح إلى نوع من شخص خارج القانون، وفي هذا السياق، تسببوا في تحويل عالم الفلاحين والحرفيين بأكمله، من الرجال والنساء، إلى علامات مشاكسة جداً للفكاهة.

أما قواعد بلوتارخ المركزة للدعابة فقد غذت مدرسة جديدة من البلاغة ضمن أفكار الرواقيين في بيرغاموم، المدينة الشهيرة بمنح الغرب الوسائل بالغة الأهمية من المخطوطات لمعرفة القراءة والكتابة. دمجت المدرسة الجديدة ما هو سابق، وهو البلاغة الإجرائية للفلاسفة (الجوالين Peripatetics) مع الطريقة الجديدة في تقديم المواد التي تسمى (الأسلوب الصريح Plain Style)، الذي رفع فن الخطابة إلى مستوى أعلى - إلى مستوى الفن. وهذه لحظة درامية وجذرية في تاريخ البلاغة: فقواعد البلاغة، التي ماتزال تدرس في الجامعات اليوم، أخذت إيحاءها ليس من البحث الجاد في الموضوع المدرسي، بل من الاستسلام اللعوب لاحتمالات الفكاهة. ومنحت الفكاهة الساخرة لسقراط التي ترافقت مع نظريات المزاح الحر لأرسطو وبلوتارخ للبلاغة لسعتها الكوميدية المميزة. وبعد أن جاء الكثير من أولئك المعلمين الرواقيين من مثل ديوجين البابلي وباباتيوسالرودي، إلى روما بعد أن دحروا اليونان، قدموا الأسلوب الصريح وفكاهته إلى الدائرة السيبيونية Scipionic Circle، حيث جرى تبنيها على نحو مطلق من شخص دمج بقوة فن الدعابة بالخطابة، وهو الذي بدوره أثر إلى حد كبير في نظريات القرون الوسطى في البلاغة - ذلك هو سيشرو.

وحين نصل إلى سيشرو، يبدو الأمر وكأنه أغرانا للوصول إلى حافة

جبلية عالية ودعانا للاستمتاع بالمنظر المثير الذي يشرف على الأشياء. إنه يقدم أفقاً ينفتح أمام أعيننا على الاحتمالات المدهشة كلها التي يمكن للدعابة والضحك أن يقدمانه. وهو يشير خصوصاً إلى أعلى الفنون البلاغية، حيث تكمن البهجة بمجرد سرد قصص مضحكة. وفن السرد هذا، يشحن الرفاهية في الذهن، ويرى لو أن شخصاً ضحك فذلك ما يحافظ على صحته، وسينشط ذلك أيضاً الشعب بأكمله.

وبوصفه خطيباً، نال سيشرو غير قليل من النقد على نكاته، وحتى كوينتليان يندم لأنه أورد الكثير منها في خطاباته. لم يكن سيشرو يقاوم إغواء اللعب بالكلمات. وعموماً، لا بد من تذكر أن ذاك العصر قد عده الطريف العظيم. وكان القيصر غالباً من يعتمد على مجموعة من الكلمات الذكية. وإذ يكون سيشرو مستعداً للدفاع عن نفسه ـ طبعاً عبر الفكاهة ـ فهو يزعم أن الناس ينسبون إليه النكات كلها التي رويت في زمنه، بضمنها تلك المثيرة للقرف.

تشغل الطرافة والدعابة لدى سيشرو مكانة قيمة جداً في فن البلاغة: لم تعد الطرفة سلاحاً، مثلما كانت لدى المنظرين المبكرين، يستخدمونها في دحر أعدائهم، ولم تعد فضيلة في خدمة نوع مما يريد أرسطو توصيله. بل هي بدلاً من ذلك، رسماً على الضحك بكون مصدره إلهياً ـ على أساس أنه الهبة الإلهية الكريمة لنا نحن البشر ـ يزعم سيشرو أن الطرفة، لو استخدمت على نحو لائق، يمكن أن تظهر الطبيعة الخيرية والثقافية، وهي جوهر ما يريده المتحدث. إن ما هو قبيح ينتج عن الغضب، والشخصية الخبيثة للمتحدث. لا يمكن لـ«المهرج العدواني» أن يعد شجاعاً، بل هو ليس غير مستخف بالناس وحاقد. لكن إذ ينتبه الخطيب المهذب إلى

قواعد اللياقة ـ في الموضوع واللغة والروح والوقت والمكان ـ فهو ينشغل بإخلاص بالفكاهة ذات الطبيعة الطيبة، ونادراً ما يستخدم القدح واضعاً في ذهنه الخير للبلاد بصدق. مكتبة سُر مَن قرأ

وكناقد اجتماعي مرموق يهذب سيشرو الدعابة الحرة عند أرسطو بتقسيمها إلى أجزاء أساسية أصغر. وبخطوة واحدة، يجعل من الممكن لواحد مثل تشوسر أن يدرك إمكانيات سرد الحكايات الطريفة بتقسيم الطرفة المقبولة اجتماعياً (Salt الملح) إلى نمطين رئيسيين:[1] نوع الدعابة اللاذعة dicacitas والدعابة المهذبة facetiae وهي الأكثر أهمية. ولأن هذين النوعين سيبلغان ذروتهما في النكتة المثقفة الحديثة، فهما يستحقان منا الانتباه في هذه اللحظة. وهذا هو التمييز الأولي لسيشرو بين هذين النوعين، من عمله الأساس عن البلاغة، (الخطابة (De oratore (2.80): (فثمة نوعان من الدعابة، واحدة تجري بتدفق متعادل عبر الكلام، بينما الأخرى، على الرغم من أنها حادة وثاقبة، إلا أنها متقطعة؛ وسمّى القدماء الأولى «المفارقة Irony» أو (الدعابة المهذبة) facetiaeوأطلقوا على الأخرى Raillery (الدعابة اللاذعة dicacitas).

تتكون الدعابة اللاذعة، عملياً، من شبكة من القفشات القصد الواضح منها هو انتزاع الإعجاب والرهبة من المارة الأبرياء ـ وخصوصاً من أولئك الذين تجنبوا الضربات المباشرة للمهرج. وتعيش الدعابة اللاذعة اللحظة، أي تقدح في لحظة بنور متوهج وسطوع. ليست لديها حياة تحملها الى امتدادات كبيرة في الزمن. ومن الناحية الأخرى، تميل الدعابة المهذبة بسبب من رقة فكاهتها إلى انتزاع الضحك من كل فرد من أفراد الجمهور.

(1) فلنتذكر صورة سقراط عن استخدام الملح باقتصاد.

إن الدعابة المهذبة تظهر على شكل قصص خفيفة الروح، تميزت منذ الأقدمين بنوع من الكلمات مثل hilaritas المرح؛ وiocus النكتة الحديثة والأكثر إيحاءً وfestivitas الولائم وفي اللاتينية festus الكلمة التي تجمع «الاحتفالية» و«الوليمة»، ما يجمع اللعب والأكل[1].

يأتي أكل الولائم الباذخة ورواية القصص الفكاهية سوية في تاريخ الضحك. إنهما يتقاسمان الكثير من الخصائص. وتُشل القصص الفكاهية أثناء فترة الصوم؛ لأنها تعتاش على كبر المائدة المليئة: والراوي الجيد هو من يتوجب عليه دائماً الأكل من أصناف الطعام كلها. وتعيق التحديدات الغذائية أسلوبه أو أسلوبها. فليس ثمة أبقار مقدسة: كل شيء «لعبة» مقبولة. على الراوي تجربة كل شيء، يهضمه، ثم يعلق عليه. مثل الطباخ المرح، عليه أن يحضر طعاماً شهياً سيبتلعه ضيوفه أو ضيوفها. وإن أخطأ الطباخ، ثمة دائماً مأدبة أخرى ـ ثمة دائماً فرصة أخرى ـ لتصحيح الأشياء. وإن تبدو الوجبة ماسخة، يمكن للطباخ دائماً أن يضع لها التوابل ثانية، وبالطبع، أي طباخ ماهر، وكل راوٍ جيد، يضيف بعض الإضافات الشخصية[2].

---

(1) بينما لم تستطع الأوديسة أن تشير إلى مصدر العبارة «الساق العرجاء»، فإن هذه العبارة ربما تذكرنا بهيفاستوس، الذي من المؤكد أنه كانت له ساق عرجاء، وهي الساق التي التصق بها مرح الآلهة ولعبهم. فقد جعل الآلهة من هيفاستوس فريستهم، ولعبتهم، من أجل اقتناص ضحكة ساخرة كبيرة. ثمة ترابط فضفاض بين اللعب والساق game and leg تعززت بالمصطلح الشعبي «gam» ليدل على ساق، والمأخوذة عن jambon عرقوب الخنزير، وبين المصطلح القريب gamb الذي يدل كذلك على الساق في الفرنسية. إن الساق العرجاء تأتي من مكان آخر، ربما من هيفاستوس.

(2) يتحدث أثيناوس، الكاتب من أواخر القرن الثاني الميلادي، الذي يدعي أنه مؤلف كوميديات، ويتفاخر بتأليف أكثر من ثمانمائة مسرحية في الفترة الوسطى للكوميديا، عن طباخ عظيم يضع نفسه متفاخراً في المنزلة نفسها لأفضل الكوميديين: «لقد كسبت

لربما علينا، بعد ذلك، أن نسمي سيشرو أول طباخ للفكاهة، لأنه وجد، على نحو غير مباشر، أن وصفة مكونات الفكاهة تبدأ بطريقة حقيقية في المطبخ، حيث يمكن تنظيم النار ورعايتها ـ وبمعنى ما، تأهيلها. إنه يتفهم أيضاً أننا علينا تحديداً أن تكون لنا رغبة في التفكه؛ وعلى الخصوص لا بد من أن تكون لنا «بطن» تتقبل سرد النكات التي تحمل العدوانية. (في هذه الأيام، تسمى الجلسات الطويلة في سرد النكت على حساب أحد ما r`oast and toast (أكل الشواء وشرب الأنخاب) ـ وهذه الجلسات في العادة حسنة النية وغايتها السخرية من الشخصيات العامة ـ: حيث يجري طبخ الشخصيات المشهورة على نيران هادئة، بدلاً من الحرق بنار عالية ذات لهب أحمر. أما هيفاستوس فقد تعرف على نار من نوع مختلف، أشد وأعتى من نار المطبخ: ولم يصنع أواني مؤقتة الاستعمال، بل صنع أواني وأدوات دائمية.)

أما Dicacitas فليست لها علاقة بأي شيء يخص الطعام والأكل. بل على العكس، لها علاقة بالموت والتسلح. وقد شخصها سيشرو بكلمات تدور حول الصفة العامة aculei، «ما يشبه السهم» ـ الصورة التي تلائم هجوم الطرافة ضد الأهداف المتاحة. يغير سيشرو صورة هوميروس عن «الكلمات المجنحة» التي تشير إلى الجزء ذي الريش من السهم، الذي يوجه السهم إلى غايته الأخيرة ـ إلى رأس السهم، مشيراً إلى قدرته في اختراق جلد الضحية، لجرحها أو حتى قتلها.

في قسم آخر، يفصل سيشرو الفكاهة إلى verbo فكاهة كلمات،

من مهنتي بقدر ما حصل عليه أي كوميدي، ففي إمبراطورية اسودت بالدخان.» ثمة الكثير من الكوميديات التهريجية طبخت في المطبخ حتى أن أرنست كورتيوس يسميها «فكاهة المطبخ».

وهي عن الفكاهة المتعلقة بالموضوع de re أو الأفعال. تناسب فكاهة الكلمات جيداً dicacitas (الدعابة اللاذعة) وتناسب فكاهة الموضوع facetiae (الدعابة المهذبة). تنتج فكاهة الكلمات ضحكاً «يثار بما هو حاد من العبارات أو الأفكار» (De oratore 2.244 الخطابة)، وهذا من الأكثر طبيعية أن يعود إلى dicacitas، من dicto «كلمات». أي نمط من paranomasia القواسم يلعب على الكلمات مثل التورية أو التورية المزدوجة، فهي أيضاً تنتمي إليها. ويعتقد سيشرو أن بعض الناس يمكنهم التلاعب باللغة بهذه الطريقة بالفطرة. ومع ذلك، لا يترك سيشرو مجالاً للتلقائية والارتجال، لأنه من الأحرى عدم ترك أي شيء للمصادفة في العرض البلاغي للفكاهة. وتحيلنا المسرحية التهريجية وما شابهها إلى نوع هابط من الفظاظة الجاهلة. من الناحية الأخرى يمكن أن يتدرب ممثل الفكاهة على النجاح. فهو يبقى دائماً متحكماً بعناية بأفعاله، مثلما يتحكم الضابط العسكري بميدان المعركة. وهو يعرف كيف يراكم التفاصيل، متى يتراجع أو يستطرد، متى ينظم القوات ويندفع كي يقتل.

وتستفيد facetiae (الدعابة المهذبة) تحديداً من الدراسة والممارسة. ومما يسميه العصر بـالتعلم doctrina. وتنتمي الدعابة المهذبة إلى فن يمكن إتقانه بسهولة أكثر، ولهذا يجدها سيشرو أسمى من الدعابة اللاذعة. ونصل هنا إلى مساهمة سيشرو الضخمة في تاريخ الأدب، وليس من المصادفة أن تكون مساهمة ضخمة أيضاً في تاريخ الضحك. وعبر تركيز انتباهه على الدعابة المهذبة يخبرنا بحقائق، وهو يرفض السرد للضحك نفسه. وكل من شعر بالملل من قصة يعرف مدى أهمية الفكاهة في المحافظة على الاستمتاع، أو في تشذيب مسألة السرد.

وإذ تخبرنا الدعابة المهذبة بالحقائق فهي تتصرف تماماً مثل خلق التشخيصات الروائية ـ te ipso tota narration ـ وما يستخلصه سيشرو منها يضعها بثبات في تلك الخانة: «إن جمال مثل هذه الفكاهة يكمن في أنك تضع أحداثك بطريقة ما، كأن الشخصية وأسلوب الكلام وتعابير الوجه كلها لبطل حكايتك، يجري تقديمها على أنها تبدو لجمهورك أنها تحدث وتجري متزامنة مع وصفك لها» (الخطابة De oratore 2.240). لقد سلمت الدعابة المهذبة facetiae نواة سردها لعروضها الدرامية إلى فن الإيماء أو المحاكاة. وعبر خط مستقيم من زينوفون، لم ير سيشرو فقط الضرورة إلى ما هو محتمل في القصص الفكاهية، بل أسس أيضاً الخيال أو الرواية، في الغرب على الأقل، بكونه السياق الملائم للفكاهة. وهذه المجاورة العفوية التي أثارها سيشرو مؤثرة وذات أهمية مثل أي اكتشاف علمي جذري يمكن تخيله.

ويعود نجاح facetiae إلى ما تحييه من تفاصيل دقيقة، ومن «الحقائق» الخفية لشخصية الإنسان. وتعني الرواية، كما هو الحال في فن الخطابة، التمكن من المحاكاة المبتذلة لكنها الواضحة، وهو ما يسميه سيشرو المبالغة في التقليد من أجل هدف ما. وتنتج المبالغة قدراً كبيراً من الفكاهة. وأترك لكوينتليان للحديث الموجز عن facetiaeالدعابة المهذبة عند سيشرو: «إن سيشرو يرى أن السرد يظهر عبر الدعابة المهذبة facetiae وتظهر النكتة عبر الهجومات الذكية للدعابة اللاذعة «dicacitas.

لقد تطورت facetiae بهذه القوة الضخمة والشعبية في السرد القصصي الذي خاض فيه كتاب مشهورون مختلفون في مجموعات من القصص ابتداء من بترارك واستمراراً إلى القرن السادس عشر ليؤثروا بالعشرات

والعشرات من الكتاب الآخرين، بضمنهم كتاب قصص مبكرين مثل تشوسر. وفي كتابة الرواية أو القصة، يتوجب على الكاتب حياكة كذبة مصاغة جيداً وجميلة ـ واقع استعاري ـ كي تؤخذ القصة على محمل الجد، ذلك لأن المؤلف ينوي تركيب القصة لجمهور قارئ أو مستمع؛ يأمل هو أو تأمل هي أن يخدعهم في تقبل القصة المختلقة على أنها حقيقة. ويتوجب على المؤلف الناجح أن يتعامل جدياً مع جمهوره، وفي الوقت نفسه يكون مسروراً في أن يمثل عليه نكتة عملية. وهذا أمر فعلي للمخادع مارك توين مثلما هو الأمر لتشوسر، الذي يرشدنا إلى أن لا نأخذ سرده لحكايات كانتربري على محمل الجد. إنه مجرد، كما يقول، يقوم بلعبة game، ولأن كلمة game كانت تعني في زمن تشوسر Cripple الشلل، علينا أن نفترض أنه يستعملها عن قصد. ومن المؤكد أنه يطلق نكتاً تشل بقية الحجاج. ولأن كل من المؤلف والمهرج يتوجب عليهما الإمتاع بأن يكونوا لعوبين، فسيكون من باب الدلالة أن Thoth إله الكتابة، هو أيضاً مخترع للعب، وهو الذي أشار إليه جاك ديريدا، «بأنه من يضع اللعب في اللعب»[1]. الشيء الغريب إلى حد ما، أن المؤلفين من بوكاشيو إلى بيلاو، كانوا يستمتعون ليس في سرد القصص، بل في سرد قصص مضحكة. وهذه العلاقة التكافلية sembiotic بين الإضحاك والقصة، كما رأينا،

(1) أدرك تماماً أن اللعب الأدبي يجد تعبيره في شيء اصطلح عليه بـ«العمل الفني». ولا أرى هنا تناقضاً: في الفحص الدقيق، نجد أن اللعب يكشف عن قدر كبير من العمل التحضيري الجاد، وغالباً الشجاع - فيما إذا كان الشخص يمرن الجسد أو الرأي. فضلاً عن ذلك، وبأفضل ما يمكنني من حسبانه، كان «العمل» ينسب في الأول إلى أعمال الرب، خلقه. إن مصطلح «عمل فني» يحمل تضمينات ثيولوجية (دينية) وتصل إلى أعلى أشكال المحاكاة. إنها لا تعني بالضرورة الجهد الذي يقصم الظهر، أو العمل حتى يعرق الجبين.

تبدأ منذ العصور القديمة. وقد جعلت هذه العلاقة أشد وثاقة بالتمييزات بين الكوميديا والتراجيديا في تلك الفترات. فكان يقال إن التراجيديا الكلاسيكية تتعلق بالأخلاق mythos، و«الحبكة» Plotأو «التاريخ»، بينما تهتم الكوميديا باللوغوس (العقل) logos أو الفرضية hypothesis، أو «الحجة» argument أو الافتراض supposition. وكما بينها فرانسيس كورنفورد: أن هذا التمييز بين التراجيديا والكوميديا يمثل «التاريخ بكونه نقيضاً للرواية أو القصة.. (لأن) عنصر القصة في الكوميديا كان اختراعاً حراً»[1]. ففي التراجيديا، يحيك القدر نفسه في نسيج الحبكة، ولم يكن للشخصيات أية قيمة وهي تواجه القدر وجهاً لوجه؛ وتطغي الحبكة على الشخصيات السياسية ذات الإرادة الشديدة القوة والنبل. أما الشخصيات الكوميدية، من الناحية الأخرى، فهي تطوف حرة، تثرثر بقصصها، مثل العناكب، وهي تتسكع في طرقها المرحة.

يرى سيشرو أن السرد الكوميدي الشائك يمكن للخطيب الاستفادة منه إلى حد كبير، ولذلك يجعل منه قلب النوع الجديد الذي لديه من الفكاهة، وهو قصة عن «حقيقة شخص [نجح] في خلق كل تفصيلة». فعند سيشرو يشبه الخطيب مرتجل الفكاهة، فهو يبهر الجمهور بالدعابة والسرد القصصي، ويشكله في «مقاطع كوميدية» صغيرة ويجعل كل فرد من الجمهور يتساءل عما هو حقيقي وما هو غير حقيقي[2]. فعلى

(1) Francis Macdonald Cornford, The Origin of Attic Comedy, ed. Theodore H. Gasler (New York: Anchor Books, 1961), p.138.

(2) استمع إلى نوعية الارتجال الكوميدي هذه الأيام. إنهم يغلفون قصصهم بعبارات مثل، حدث هذا فعلاً. وتزداد مثل هذه العبارات مع ازدياد الضحك. إن كلاً من الكوميدي والجمهور يقومان بدورهما في اللعبة.

نحو سحري، يلقي الخطيب على الجمهور بما يسليه، بينما هم يجلسون متسلين ومستمتعين: ومصدومين بصمت من الفن والفكاهة.

هذا كله يحمل حمولات هائلة للأدب، لأن هذا النوع من الفكاهة يسمح بتلك النقلة الكبيرة التي تسمى الإبداع الأصيل، ويوضح تفاصيل الأنسجة المزخرفة التي نسجت من خيط واحد للحقيقة ـ وهو ما نحاول تسميته في سياقات أخرى، أكذوبة، أو اختلاق استمد من «القماش الكامل» ـ الصوف، وقد تم غزله وحياكته، من المؤلف، الذي يسحبه ببراعة أمام عيون القارئ المندهشة. ما هو حاسم هنا هي المصداقية: هل يمكن للمؤلف إقناع القارئ أو المستمع، الذي يجلس ليحكم متفحصاً علل التسريبات، أو الفجوات التي قد تترشح من التنفس؟[1] وفي المحكمة، يتوقع المحلفون التوصل إلى الحقيقة على نحو مباشر. ولدى الضحك مكان ضيق عندما يتعلق الأمر بإصدار الحكم. وعموماً ربما تتطلب الأحكام الابتسامات في بلاط الملوك، أو إيماءات لا تحصى للوجه لتقدم قضية مقنعة. لقد أنتج العالم القديم طبقة كاملة من المحترفين الذين كانوا مهرة في القصص الإيمائية. وأطلق على أولئك الممثلين اسم الإيمائيين.mimes.

يستعمل أرسطوفان في مقدمته لمسرحية «الدبابير» العبارة «مثل ضحكة من ميغارا» وهي تشير إلى النكات الفظة والكوميديا المبتذلة، التي اشتهرت عبر ممثلي الإيماء في ميغارا في مركز اليونان، في حوالي 600 قبل الميلاد. ويسمي أثانيوس هؤلاء الإيمائيين بـ«غير المدربين» أو «المرتجلين»، مشيراً إلى أن الكثير من أعمالهم في المسارح كانت بلا

---

(1) يحمل المعنى الأولى auditor (المدقق) معنى حسابياً: وهو يدقق قوائم الشحن لمعرفة أخطاء الإضافة والحذف.

مؤلف وارتجالية. ويكاد يفرضون دائماً على الشعراء أن تكون مكانتهم ثانوية، ليجمعوا دور المؤلف والممثل في شخص واحد. ويشير أثانيوس أيضاً إلى أحد أولئك الممثلين من ميغارا، هو أيوديكوس بكونه «المؤدي الذي يثير الضحك»، ما يوحي أنه يفعل ذلك ليس عبر الإيماء والإيحاء بقصص مضحكة فقط، بل أيضاً عبر تأدية التقلبات والتشقلبات. ويظهر فن الأكروباتيك حقيقة إثارة الضحك عبر عرض خاص: فلابد أن يكون المهرج البارع قادرا على الاحتفاظ بكرات السرد العديدة عالياً بينما هو في الوقت نفسه يقوم بقفزات الخيال.

في ذلك الحين كان قد ظهر في ميغارا نمط من المسرح غير الكورالي، وهو منفصل تماماً عن كوميديا العلبة، التي لم تؤثر فقط في المسرح الأثيني بل مهدت السبيل إلى تطور أكثر للإيماء. وقد قدمت هذه المسرحيات الفارسية farcical شخصيات سطحية مغلفة بالغرابة، أغلبهم يرتدون رمز القضيب الذكري، وهم يقدمون مشاهد من الحياة الحقيقية سوية مع موضوعات ميثولوجية هزلية. كانوا يؤدون المسرحيات بحوارات ارتجالية، وتبعاً إلى مؤرخ الدراما ألارdايس نيكول، فقد أصبحوا محترفين في القرن الخامس قبل الميلاد[1].

انتعش هذا النوع الأدبي وازدهر بعد 300 سنة قبل الميلاد وسميت بـ «فارس farceأتيلان»، نسبة إلى مدينة أتيلان في كامبانيا، ليس بعيداً عن

---

(1) AllardyceNicoll, Mask, mimes and Miracles: Studies in Popular Theatre (London: George G. Harrap, 1931), p.106.

(أخذت موضوع ضحك القضيب الذكري فيما بعد في هذا الكتاب، من مناقشة للناقد الروسي ميخائيل باختين).

نابولي، حيث نشأت المسرحيات القصيرة. وربما تكون شخصية ميلر، البدين والفظ، في أدب تشوسر، قد استمدت من واحد من الشخصيات النمطية أو السطحية من مسرحيات الفارس في أتيلان ـ مخلوقات ذات فك كبير وأنف معقوف ومنخرين عريضين (ولدى ميلر «منخرين أسودين وعريضين»). وتمسى هذه الشخصية أحياناً مانداكوسMandacus («ذو الفكّين») أو ماكوسMaccus (التي تعني «الأبله»). والشخصية الرائدة لبولسينيلو في الكوميديا الإيطالية الأبله الذي يطحن بين فكيه الضخمين كمية هائلة من الطعام ويثرثر. في سنة 55 قبل الميلاد أعلن سيشرو موت كوميديا أتيلاي، وأن مسرحية الإيماء قد تجاوزتها. لقد مارست الإيماء مثل هذه القوة حتى أنها، تبعاً إلى نيكول، أزاحت تدريجياً ليس كوميديا أتيلاي فحسب، بل أيضاً أشكالاً أساسية من الكوميديا والتراجيديا: «أصبحت مسرحيات الإيماء مهيمنة على المسارح واعتلت المنصة»[1]. إن شعبية مسرح الإيماء يمكن تفسيرها إلى حد كبير إستناداً إلى سعة الموضوع الذي يتناوله هذا المسرح. ويقول هيرمان رايخ، الذي تتبع تاريخ الإيماء بتوسع، إن تكن التراجيديا تتناول المحاكاة، وإن تكن الكوميديا هي أيضاً تتناول المحاكاة، فإن الإيماء قد انبثق من شيء أكثر واقعية وهو bios ـ الحياة نفسها ـ وهي في هزليتها من كل مظهر من مظاهر الحياة اليومية، ربما تكشف جوهر الإيحاء الأدبي[2].

إن مسرح الإيماء، الذي ندرك في العادة أن ممثليه صامتين يقدمون عروضهم الصامتة، قد مكن في الحقيقة «القصة» من أن تعثر على صوتها

(1) Ibid.

(2) Hermann Reich, Der Mimus (Berlin: 1903), p.37.

الأولي في العصور الوسطى. وبعد انهيار الكوميديا اليونانية والرومانية في بداية العصر الإمبريالي اتخذت مسرحيات الإيماء حياة جديدة. ويلخص أرنست كورتيوس تاريخ تلك المسرحيات:

كانت لمسرح الإيماء «البانتومايم»، وهو، الرقص الإيمائي بمرافقة الموسيقى، ومن دون كلام في العادة، شعبية سابقة بين اليونانيين حتى في الفترة الكلاسيكية. كان الإيماء ـ وهو في بدايته تقديم لمشهد فردي من الحياة الشعبية، وتطور لاحقاً إلى فارس له بناء درامي ـ قد ازدهر في العصر الهيليني وكان يمكن أن يكون في شكل مناجاة فردية أو في شكل حوار. وكان النوعان شعبيان في روما منذ زمن أول أمبراطور روماني هو أوغسطس 63 ـ 14 قبل الميلاد. وعلى الرغم من الهجومات العديدة جزء منها من الفلاسفة وفيما بعد من الكنيسة إلا أنهم استمروا حتى نهاية العصور القديمة وأطول من ذلك بالتأكيد. وبشأن المسرحيين الإيمائيين الذين لدينا شواهد متعددة لهم في القرون الوسطى... فهم ورثة إيمائيي العصور القديمة. ويصبح الإيماء والرقص الإيمائي في أواخر العصر الروماني القديم نوعان من أنواع التسلية التي تدرج سوية مع برنامج الموسيقى وعروض البهلوانات (الإكروبات)[1].

تنظم عروض الإيماء هذه نفسها، على نحو فضفاض، في جماعات جوالة من الحكواتيين، مترجمين الفكاهة من العالم القديم إلى العصور الوسطى، ومثل التوربادور الفكاهيين، نشروا فنهم ليسمى facetiae في إنكلترا وSchwanke في ألمانيا وgestes في فرنسا. وبينما كانوا يتجولون

(1) Curtius, *European Literature*,p. 417.

في إنكلترا وأوربا، كان الضحك الأساس الذي يثيرونه له تأثير على مختلف الاحتفالات الشعبية.

إن الإيماء هو العنصر المفقود فيما يتعلق بالنكات وسرد القصص: الإيماء الذي يبرع في سرد قصة، سوف يتطور لاحقاً لدى المؤلف الحديث. فبينما نتتبع أولئك الرواة في مسيرهم، نحتاج إلى أن نعلم ما الذي كانوا يصطدمون به. بطريقة ما، إنها تشبه مشاهدة القائد العسكري الأميركي كاستر وهو يتجه لمعركة ليتل بيغ هورن: فقد نصبت لهم كنيسة القرون الوسطى فخاً. إننا نحتاج إلى النظر إلى التوجهات التي تبناها آباء الكنيسة نحو إثارة الضحك، وما الذي اختاروه كي يستولوا ويصنعوا إنجيلاً في العهد الجديد. لقد أعلن القديس جون كريسوستوم، أعظم آباء الإغريق في كتابه «عن الكهانة» (390 ـ بعد الميلاد)، «ليس لنا حق أن نجتاز زمننا بالضحك».



5

حياة القرون الوسطى والضحك

يقسم علم الكونيات في القرون الوسطى العالم إلى ثلاثة أجزاء ـ الفردوس والجحيم والأرض وسطهما. كلا الطرفين، الفردوس والجحيم، يمكن أن يتميزا في تضادهما في الاستجابة للمشاعر ـ الضحك والبكاء. الجحيم المسيحي، الذي جرى تخيله بكونه «الأسفل»، موجود على أنه مكان للعقاب (Poena) حيث يعاني غير النادمين من الألم (Poena) جراء غياب الرب (Poenadamni) وعذابات النار وأنواع أخرى من العذابات الجسدية (poenasensus). الشيطان وعصابته من الملائكة الهابطين يتزعمون المخلوقات التي نمت أرواحها وأضحت مشحونة بكثافة بالذنوب المقترفة والذنوب المتخيلة حتى إن أجسادها هبطت في الدرك الأسفل. ولأن هذه المخلوقات مدانة أبداً، فليس لديها غير النواح على قدرها، بينما دموعها عاجزة عن إطفاء لهيب الجحيم.

وكانت صلوات القرون الوسطى تأخذ بيد المذنبين على الطريق نحو الندم، من أجل أن يتعرفوا على النعمة الأبدية للفردوس، المكان الذي يقع في مكان ما في «الأعلى». يتوافق المكان الطبيعي للروح، أو وطنها، مع البهجة والضحك. وفي لحظة الموت، تتخلص الروح من سجنها

الجسدي، ولهذا تفقد كل الجاذبية والوزن والجدية. وما إن تتحرر هذه الروح من مثل هذه الرغبة الأرضية، تبعاً إلى الكتاب المبكرين في هذا الموضوع، مثل أرسطو، حتى تكتسب levitas الخفة، فترتقي بسهولة وتتجه نحو الفردوس بأمان. وبالمعنى الديني، تتحدى الروح الجاذبية ـ وهي بالتأكيد تحرر نفسها من قيود الجاذبية. وحين تصل الروح إلى الفردوس، فهي تتواجد بكونها هواءً pneuma نقياً، وتكون حرة في أن تعبر عن حقيقتها، الطبيعة الأرسطية ـ وهي الضحك. ويصف العديد من كتاب القرون الوسطى المميزين، بضمنهم تشوسر، ارتفاع الروح إلى السماء أو الفردوس. وتلك الرحلة الكونية شائعة حتى إنها خلقت نوعها الأدبي، الذي عرف بأنه الشعر الارتقائي، وهو الشعر الذي يرتقي بالشخص إلى مستوى الآلهة.

من موقع الفردوس الأفضل، يمكن للروح المتحررة من الجسد أخيراً أن ترى الرغبة الأرضية على أنها فعلاً ـ غرور. ويجد هذا الفهم تعبيره في شكوى تقليدية سميت contempus mundi (إزدراء العالم) ـ على سبيل المثال في العمل الشعري الملحمي للشاعر الروماني لوكان Lucan (39 ـ 65 بعد الميلاد) عن الحرب الأهلية Phrasalia، وفي عمل دانتي «الكوميديا الإلهية» وفي عمل بوكاشيو الملحمي الذي يسرد حياة ثيسيوس Teseida ـ عبر الضحك. وهي واضحة جداً في شخصية ترولیوس الذي أنهكه العالم في قصيدة تشوسر الطويلة عن الحب «ترولیوس وكريسيدا» الذي، يضحك بسبب تأليهه الشخصي لنفسه، من أولئك الذين يبكون بسبب وفاته» (Troilus and Criseyde, 2.1820 ـ 21). وتستمتع الروح في ارتقائها دائماً بالضحكة الأخيرة والأكثر حكمة.

وقد قضى الناس في القرون الوسطى بالطبع حياتهم الهالكة على الأرض بين ذينك الطرفين للفردوس والجحيم، على الأرض، حيث يلتوي كل من الضحك والبكاء على بعضهما بعضا، يتنافسان على غلبة كل واحد منهما للآخر. على سطح الأرض، تتأرجح الكنيسة، وهي تنظر بغاية الجدية، من أجل دموع الحزن الغزيرة. وأي رد فعل آخر هو ليس غير وقاحة وبلاهة، وتفاخر في غير محله. لقد كانت نظرة الكتاب المسيحيين المبكرين معتمة إزاء الضحك. الأب باسيل الكابودوسي (تركيا) يجرم الضحك، لأي سبب ولأي غرض. كما يحذر في «في اكتمال حياة المعتزَلات» (Epistle 22)، «على المسيحي أن يتعالى على الأشياء ويغدو متسامياً نحو الاستقامة التي ينصاع فيها للقانون، ولا يقسم أو يكذب. ويتوجب عليه أن لا يتحدث بالشر ولا يفعل العنف ولا يتنازع... عليه أن لا ينغمس في المزاح؛ عليه أن لا يضحك ولا يسمح حتى لمن يقومون بإطلاق الضحك». ويصف هيو القديس فيكتور، الذي يمكن القول إنه أحد أكثر المؤثرين في كتاب القرن الثاني عشر، في كتابه (مواعظ كنسية) الضحك بأنه ليس أكثر من شر ضال: «قد يكون الفرح صالحاً أو شريراً، يعتمد ذلك على سياقه، إلا أن الضحك شر في الأحوال كلها). وعند القديس أمبروس، ينذر الضحك بالفخر، بينما تمثل الدموع علامة خارجية على توبة الروح.

تتضمن الآية 7:4 من سفر الجامعة موقف الكنيسة من الضحك: «قلب الحكيم في بيت النواح؛ أما قلب الأحمق ففي بيت الفرح». وفي التعليق على هذه الآية ثمة عظة من القرن الخامس عشر في كتاب جون ميرك «الاحتفال» تفيد «أن فرح العالم يجعل الإنسان ينسى ربه ونفسه أيضاً». وكثيراً ما علقت هيلدغارد من بينجن على الضحك، وهي متصوفة من

راينلاند في القرن الثاني عشر وتعد واحدة من أمتع النساء الانتقائيات في القرون الوسطى. كانت شاعرة وعالمة ورسامة وموسيقية وراهبة ومسرحية وملهمة وواعظة وناقدة اجتماعية ومعالجة. فهي ترى أن الضحك يقدم البرهان على دولتنا الفاسدة، وعليه فنحن في عالم النقاء سنجرب جميعاً الفرح الداخلي - شيء قرين بالرحمة، كما أتخيل - ولن نكون بحاجة إلى أي شيء صريح وموزون مثل الضحك المتجسد. يمنح الضحك المهدئ على الكدح؛ وتذكروا، أن الكدح قد أمر به ليكون عقاباً على العصيان الذي حدث في جنة عدن. إن الضحك مقايضة؛ وهو يتفجر قسراً بالضرورة لأن الأرواح الإنسانية قد اظلمّت من الذنوب. لو أننا اغتسلنا من الذنوب ما كنا بحاجة إلى الضحك. وكنا عرفنا الفرح الحقيقي فحسب.

كأن ذلك ليس أمراً أساسياً بما فيه الكفاية، فقد اكتشفت الكنيسة خطيئة أخرى بالضحك. وتنحصر النظرة العامة للكنيسة في أن في عالم مقيد بالجدية والرصانة، يهزأ الضحك من الفردوس. فالضحك يرى أن الفردوس يمكن أن يعاش هنا والآن. وفي كل موضع في العهد الجديد، يجد المرء ضحكاً يختلف عن ذلك الذي لدى الإغريق. لا يخفي الإغريقيون الحقيقة عن الضحك. بل على العكس من ذلك، لا يكلون عن الكتابة عن قوة الضحك، وليس أقل من ذلك عن قدرته على الإصلاح والتعرف على المجتمع. يبدو أنهم يدركون أن الناس سيضحكون بالطبع، وعليه يحاول الإغريق تأهيل وترويض الضحك - لاحتضانه والاستفادة منه لما هو نافع. إلا أن الكنيسة في القرون الوسطى ذهبت أبعد من أي شيء يشبه الانفراج، أو حتى التعايش السلمي، بالمحاولة في استئصال الضحك من جذوره، بالعودة إلى الروح الرصينة في العهد القديم. فترشد الآية

6:21 من «لوق» المسيحيين بأن يرثوا حكمة تأجيل زمن الضحك. فالرب يكافئ العمل الشاق والمجتهد في الحياة على الأرض بالضحك السعيد في الفردوس: «مباركون أنتم يا من تنوحون الآن، لأنكم ستضحكون». وبعد خمس آيات، يحذر لوق، «يا ويلكم يا من تضحكون الآن، لأنكم ستحزنون وتبكون». حتى آدم يجسد درس الرصانة المستقيمة. بعد 900 سنة مرهقة من الحياة، تحدثنا قصيدة من القرون الوسطى هي (عداء في العالم) Cursor mundi أن آدم يتعلم في الأخير أنه يمكنه الموت. وعند سماعه الأخبار السارة، يضحك للمرة الأولى: «ما إن سمع أنه لن يعيش أكثر، حتى ضحك، ولم يضف شيئاً أبداً» (1399.11 ـ 1402).

عموماً، يعلن الضحك في صيغته الحاضرة القطيعة مع الرب ـ إنه يوحي بدنيوية تحصل عبر خذ وهات[1]. ويعلق البابا غريغوري في كتابه «Moralia» (الأخلاق) إن ضحك النخبة سيفترض حالة خاصة، تشع من القلب وليس من الجسد. ستكون شعوراً قلبياً وليس صوتاً بطنياً. المصلح الكارولينجي بيندكت الأنياني يخرج الضحك من فكرة المرحلة الحالية كلياً: «مادام الرب يدين أولئك الذين يضحكون الآن، فمن الواضح أن ليس ثمة أي زمن للضحك لدى الروح المخلصة». مرة أخرى، كما يسمح هيو القديس فكتور، أن الفرح، اعتماداً على مصدره، يمكن أن يكون شراً أو خيراً، إلا أن الضحك شرٌ دائماً.

في هذا الظل النكد للحياة، كما نعرف، جلبت تلك الفرق من

---

(1) توضح الآية 4:9 من جيمس هذا الموضوع. يقول جيمس: «أولئك الذين سيكونون أنقياء القلب، «دعوا ضحككم يتحول إلى نواح وفرحكم إلى كآبة. تواضعوا بأنفسكم أمام الرب ولسوف يبهجكم». إن الضحك لا يؤدي إلى التواضع. بل هو بالتأكيد يملأ الفرد بأكبر نوع من الغطرسة.

المهرجين الجوالين والبهلوانات فكاهتها خفيفة الدم ونكاتها. كيف يمكن إذن أن تكون فكرة القرون الوسطى عن الضحك إلا مركبة؟ كلا التأثيرين، السماوي والجحيمي، يلتقيان في كل ضحكة. تلك هي بالتحديد طبيعة الضحك. وقد نحسب القرون الوسطى - وتحديداً القرون الوسطى اللاتينية - بكونها المنزل الأكثر توافقاً للضحك: الضحك، بطبيعته المتضادة، يبدو كأنه صُمم لهذا العصر.

بينما من الناحية العملية وجد أكثر النقاد أن القرون الوسطى ليس فيها غير الرصانة والجدية، وجدت بياتريس وايت الملاحظة الآتية قبل أكثر من أربعين سنة خلت، في مقالة صادمة العنوان، «بهجة العصر الوسيط»:

«عثر مثقف العصر الوسيط في الفترة اللاتينية على الإمكانيات الثرة في الضحك عبر المسرحية الشفاهية أولاً ثم الباروديا (المسرحية التهكمية) وبعدها الهزلية والسخرية، التي كانت مفقودة في الأدب العامي... كتاب لاتينيون مثل إنكلش والتر ماب، وجيرالد سكامبرينسز وجيو فريمونماوث والكسندر بيكهام ونيجلو ايركر كان بإمكانهم إثارة الضحك في العصر الوسيط وكانت حديثة على وفق المعايير المتطورة - «ابتسامات تنساب من العقل، ضد الهمجية». لقد كان يكمن في تصوراتهم المتقدمة وتورياتهم الوفيرة عالم من خفة الدم لمن يريدون اكتشاف ذلك. إن أغاني الغوليارد (الجوالين)، من مؤلف القرن التاسع المجهول لـ قصيدة «أنديكافيس آباس» إلى الشاعر اللاتيني المجهول للقرن الثاني عشر (The Archpoet c. 1130 ـ c. 1165) هؤلاء هم الذين أنتجوا الضحك العقلاني الذي يستحق القراءة، والذي ليس له حدود في الزمن وله بلد واحد فقط هو «بلد الضحك» terra ridentium[1].

---

(1) Beatrice White,»Medieval Mirth», Anglia 78, no.3 (1960): 288 89 ـ.

كانت اللاتينية هي لغة المدرسة والجامعة وإدارة الدولة والمعاملات القانونية وهي بالطبع لغة الكنيسة. وكان للأدب الديني اللاتيني التأثير القوي حتى أن في أواخر القرون الوسطى تقدمت الطبيعة الإلهية للضحك ـ ذلك الجزء الذي يتوافق مع السماء ـ بشجاعة إلى الأمام. فكاتب مثل تشوسر يدرك حتى الإمكانية الدينية الكبيرة في شيء شديد الدنيوية مثل النكتة. لكن لكي يجعل تشوسر ذلك الانقلاب شعبياً تحتم عليه القيام بشيء غريب وصادم: عليه أن يتعامل مع الرب، وعليه أن يلعب لعبة فكاهية كبيرة على جمهوره. فسرعان ما ستأتي القصة.

تذكروا أن تشوسر قدم من مكان يسمى «إنكلترا القديمة المرحة». وهذه العبارة، تعد الآن مثلاً، يمكن تتبعها لدى مؤرخ إنكليزي من القرن الثاني عشر اسمه هنري هانتنغدون، الذي اصطلح على جزيرته الثمينة Anglia plena iocis ـ ما هو أكثر من المرح، وفي الحقيقة أقرب إلى «الفكاهة» أو حتى «النكتة»[1]. بعد قرن من ذلك، استعار مؤرخ آخر، هو فراير بارثولوميو، العبارة وأضاف إليها تفاصيل صغيرة: «إنكلترا مليئة بالبهجة واللعب، والناس في أغلب الأحيان قادرون على البهجة واللعب؛ رجال أحرار القلب واللسان، إلا أن اليد أكثر حرية وأفضل حالاً من اللسان»[2].

(1) كان القرنان الثامن والتاسع مقيدان بالتحذيرات ضد الضحك: ويكتب ألوسين مهاجماً الإيماء في 791، وفي زمن مقارب يصف القديس جون الدمشقي الناس وهم يشاهدون العروض، «يتفرجون منذ الصباح حتى المساء». في العام 813، أعلن سينود من مدينة تور الفرنسية أن «على رجال الدين الابتعاد عن ضلال الفكاهة». وفي القرن العاشر شجبت عروض الإيماء. وأثناء القرن الثاني عشر، أضحت إنكلترا مبتهجة تماماً.

(2) G.G. Coulton, *Medieval Panorama: The English Scene from Conquest to Reformation* (New York: World Publishing Company, 1955), p.65.

كل شيء، بضمن ذلك الجحيم نفسها، يمكن أن يخدم بكونه طحيناً لطاحونة العصر الوسيط. وقد غامر الممثلون الجوالون مع القديس بطرس للبحث عن أرواح أشد بقاع الجحيم حرارة. ويودع دانتي النكدين في المكان الأشد سعيراً، أسفل حلقة من حلقات النار، لأنهم بقوا عنيدين بحزنهم في وجه هواء الرب العذب. لكن لا تخطئ: كانت الحياة في العصور الوسطى تتطلب جهداً كبيراً. بينما كان من الممكن أن يكون هنالك فرصة للضحك في العالم القديم، حيث الآلهة على جبال الأولمب فوق الرياح التراجيدية والموت، أمست الحياة على الأرض في العصور الوسطى صارمة بقيودها على المتعة. وتسأل الآية 2:2 من الجامعة سؤال الرصانة البلاغي: «قلت عن الضحك إنه جنون، وعن البهجة أي خير يترجى منها؟»

تميزت العصور الوسطى بالتراجيديا والموت؛ فكل يوم يجلب أحزاناً جديدة. ولم يظهر موت بمثل هذه الدلالة الصاعقة مثل موت المسيح. وجلب الصلب رصانة الخلاص الذي يمنح إزاء الضحك، كما يوضح قول للقديس جون كريسوستوم باقتضاب: «صُلب المسيح وأنتم تضحكون؟» الحياة الطويلة للمسيحي في القرون الوسطى كان يعني إطالة المعاناة. وثمة قول فصل قديم من القرن الرابع - «لا يمكن لمن يرى الحكم الإلهي أن يضحك» - وهذا ما يذكر كل مسيحي بالجدية المطلقة للحياة على الأرض، وبقيت هذه الجدية شائعة في القرن الخامس عشر. إن جلالة اللحظة الأخيرة يمكنها خنق المحاولات المتحمسة للضحك بصوت مسموع. ثمة خلاصات وافية لأمثلة من المواعظ عنوانها «ألف باء الحكايات»، تتضمن المقطوعة الآتية التي هدفت إلى تمثيل أو مسرحة

«اللحظة الأخيرة»: «نقرأ في حياة الآباء كيف أن شيخاً رأى مرة شاباً يضحك، فقال له: «يا بني، كيف وجدت الضحك في قلبك؟ ألا يتوجب عليك وعليّ وعلينا جميعاً أن نقدم فاتورة حساب حياتنا بأكملها للأرض والسماء؟ ولهذا أندهش أن يدفعك قلبك للضحك». يحسم الحُكم؛ ويثير السؤال الحاسم: هل سأنال الخلاص؟ والضحك، كما قلت من قبل، يعود إلى المستقبل. أما يوم الحكم ـ الموت ـ لربما يكون اليوم الوحيد الذي لا يمكن الضحك فيه. والسؤال الذي يبقى أكثر من أي ضحك هو: ما الذي سيبدو عليه شكل مستقبلي ـ مستقبلي الأبدي؟ مهما كان الزمان مفعما بالحيوية على الأرض في العصور الوسطى، ومهما حاول المرء جاهداَ، فالقدر يخطف دائماً تلك الضحكة الأخيرة والأكثر رضاً من شفاهه.

يتضمن كتاب جاكوب ويل Jacob Well، الذي يضم مجموعة من مواعظ في القرن الخامس عشر، قصة واضحة عن حماقة الضحك في وجه الحقيقة المرة. وهي تتضمن المزيد من الإصرار في وصفها للضحك بأنه أمر قبيح على نحو مطلق ولا يتناسب مع الحياة على الأرض. ويغمر الوصف القارئ بتفاصيله السردية:

تحكي القصة عن ملك لم يضحك أبداً. حتى في الولائم الكبيرة التي يدعى إليها لا يضحك أبداً. وقد وبخه أحد الأصدقاء على تجهمه هذا وسأله عن السبب حتى عندما كان يعزم في وليمة سخية. فأجاب الملك: «سأريك لماذا لا أضحك». وهنا طلب الملك وضع كرسي يعلق بخيط فوق نار عالية. والخيط مهدد بالقطع بسيف بتار. وحول الكرسي وضع خمسة وثلاثين رجلاً وقد امتشقوا سيوفهم، مستعدين لطعن أي أحد يريد الجلوس على الكرسي. ثم أمر الملك بوضع طعام شهي حول كرسي

الموت هذا. ثم سأل: «هل يمكنك أن تكون سعيداً وسط هذه الحال؟» [يوضح الملك أنه أنشأ رؤيا لحياته كي يراها الجميع:] «مأدبة عامرة أمامي؛ وخلفي مرارة ذنوبي. ولا أرى يقيناً في المستقبل، وعلى يساري أرى مضايقات من المصائب الحاضرة، بينما على يميني لا أرى غير المتاعب التي تأتي أثر الرفاهية. وعبر هذا كله أرى تلك السيوف الحادة الخمسة والثلاثين التي تمثل أحكام الرب القدير. وفوقي أرى الموت معلق بخيط رفيع، ولا أعلم متى أو بأي ساعة سيقطع الموت الخيط، وتحتي لا أرى غير قطعة من نار الجحيم اللاهبة، التي أخشى السقوط فيها. ولا أرى في داخلي غير الهشاشة. وهذا الكرسي الذي طلب مني الجلوس عليه. لذلك، ليس من الغريب أبداً أن لا يطاوعني قلبي كي أضحك».

فلنتذكر أن القدماء وضعوا اسماً لمثل هذه الرصانة السامية، وهو agelastus أي غير القادرين على الضحك أو الرافضين للضحك، ورأوا أن هذه الرصانة هي من أجل الوقاية من الانحراف. وفي مرحلة أواخر القرون الوسطى، أمست مثل هذه الرصانة العالية تميز الحكمة الفاضلة[1].

لقد هيمن إدراك واحد شامل على الحياة في القرون الوسطى: إن العالم سينتهي، وهو سينتهي في وقت وجيز قد تم حسمه من قبل. وهو، أي العالم، لحظة نجاهد فيها، ونعمل، لأن في الخلود يمكن للفرد أن يتوقع إمكانية الضحك إلى الأبد. لكن علينا أن نخشى هذه اللحظة أيضاً ـ

(1) ليست كل المواعظ كانت تحفر سبيلًا نحو الجدية. لقد ألمح كل من الشاعرين الإيطاليين بوكاشيو ودانتي إلى استعمال النكات في المواعظ. وقد أضاف الوعاظ في إنكلترا قصصاً قصيرة، سموها Exampla (أمثلة)، كي يجعلوا من مواعظهم حية، والكثير منها مضحكة على نحو لاذع. وتطور هذا التكنيك على مدى العصور الوسطى إلى ممارسة عامة.

فلربما لا يوجد ما يدعو للضحك. دافع أفريم السوري، القديس الذي عاش في بلاد ما بين النهرين في بواكير القرن الرابع، عن الأرثوذكسية بمعارضة الضحك بأشكاله كلها وفي الأزمان كلها. وقد تكون أرثوذكسيته دون غيره من الكتاب السوريين هي الأكثر تأثيراً، وقد انتشرت عبر الرهبنة المسيحية. وقد تبنى القديسان باسل وكاسيانوس موقفه الصارم ضد الطيش. يقول مؤرخ حياة الرهبنة في القرون الوسطى أ.م. ريسنيك «سيتمتع الراهب المسيحي بالضحك في المستقبل حسب، وذلك عندما يتخلص من أحابيل الشيطان ويدخل إلى القدس السماوية»[1]. ليس غير الشيطان يضحك في الوقت الحاضر عندما يخدع المؤمنين، كما أشار إلى ذلك الكاتب الألماني روبرت ديوتز.

أحد كتب المبادئ والقواعد للرهبان، عنوانه «قاعدة المعلمThe Regulamagistri» من القرن السادس، يعد الضحك بكونه الرذيلة الخسيسة التي تجرح الروح» ولابد من اقتلاعها من حياة الرهبنة. ويقدم كتاب المبادئ هذا تعليمات موجزة لمقاومة الضحك: لو أن أخاً بدأ يضحك، أخبره «بأن يتصرف مثلك بجدية، لأن وقت حياتنا الرهبانية هو ليس وقت السعادة بالضحك، بل هو وقت التوبة». وكتاب قواعد للرهبنة آخر في القرن السادس هو Regula Pauli et Stephani (قاعدة بول وستيفن) يحذر أن الضحك لا يقود إلا للاحتجاجات؛ لذلك فالضحك المفرط يغوي الشيطان. وثمة كتاب آخر مجهول المؤلف يأمر أي راهب يتغلب عليه الضحك من الأحرى أن يعاقب لمدة أسبوعين بما يسمى «سوط

(1) I.M. Resnick, «RisusMonasticus': Laughter and Medieval Monastic Culture», *Revue Benedictine* 97 (1987): 99.

المذلة». والموسوعي الكبير أيسيدورالسفيلي ينصح بعقوبة «ثلاثة أيام في المعتزل الكنسي» للرهبان الذين يضحكون أثناء ساعات الممارسات الكنسية. ويأمر القديس كولومبان: «ذلك الذي لم يستطع الإنشاد جيداً في بداية المزمور بسبب الكحة يتوجب أن يتحسن بست ضربات... ومن يبتسم في الخدمة... ست ضربات؛ وإن خلق ضجة بالضحك، فلا بد من صيام خاص ما لم يحدث ذلك بعذر»[1].

ويشير القديس بنديكت إلى الآية رقم 21:23 من الجامعة التي تعلن ما تحول في الأخير إلى مبدأ رهبني يتعلق بالضحك: إن ضحكاً معتدلاً، وفي ظرف معين، يمكن التسامح به. لكن كانت هناك صعوبة وتحتاج إلى ثغرة لسانية. ففي التعاليم التي يحث بها القديس بنديكت على تحديد سلوك رهبانه يبدو أنه لا يشرع لأي ضحك. في القاعدة 53: «لا تتحدث بكلمات عقيمة، أو ما شابهها يمكن أن تؤدي بك إلى الضحك». إلا أن القاعدة الرهبانية ربما تترك مخرجاً، لأنها تسكت عن الضحك المعتدل؛ وبعضهم قد يقترح أنه بالتركيز على الضحك المفرط، فإن آباء الكنيسة يتغاضون عن أشكاله المعتدلة. وهذا التأويل يجد دعماً من أثاناسيوس، مطران وقديس الإسكندرية في القرن الرابع، الذي أشار إلى أن خطابات أنتوني كانت «مملحة بخفة دم إلهية»؛ وحتى بول، في رسالته إلى الكولوسينيين قبل ذلك بقرون، يحثهم على «يجعلوا من خطاباتهم جليلة مطعمة بخفة الدم»[2].

---

(1) Quoted in Ernest Robert Curtius, *European Literature and Latin Middle Ages*, trans. Willard Trask (Princeton University Press, 1953), p. 421.

(2) الارتباط الوثيق بين الصيام والرصانة سيحدث لاحقاً. وتكشف بعض النصوص اليهودية أيضاً عن نظرة ناسكة إزاء الضحك. ومثال على ذلك نجده في Manual Disci-pline from Qumram: من يضحك بحماقة وبصوت مسموع سيعاقب بغرامة لثلاثين يوماً» أنظر (Resnick,»RisusMonasticus,'» p.96).

وبالطبع فإن المسيح هو أنموذج للحياة المسيحية. وحتى أبسط أفعاله وتصرفاته وأفكاره تحمل التضمينات الأكثر أهمية. وكما فهمته العصور الوسطى فهو ابن الإله العبراني ـ جاد ورصين ومتحصن من أي أثر للضحك الفرح. وقد كتب بوبليوس كورنيلوس لينتولس، رئيس يهودا (المنطقة الجبلية جنوب فلسطين) في فترة حكم القيصر تيبريوس، رسالة إلى ملكه تزعم أنها تحتوي وصفاً للمسيح. وتعرض الرسالة وصفاً تفصيلياً للمسيح، بضمن ذلك لون جلده وعيوبه ومستوى مشاعره بدقائقها الصغيرة. ويشير لينتولوس على نحو حاسم أن المسيح كان يبتسم إلا أنه في الغالب يبكي «غير أن أحداً ما لم يره يضحك». وعليه تعلن موعظة لوايكليفايت: «لم نقرأ أبداً في الكتاب المقدس عن المسيح أنه ضحك بل قرأنا عن بحثه عن التوبة وسفك دمه». وهنالك ملاحظة يذكرها بنديكت الأنياني في «الاتفاق المنتظم» أن ساليفان المرسيلي، الكاتب اللاتيني في القرن الخامس، قد ترجم المسيح الرصين إلى الكنيسة اللاتينية[1].

ويعتمد فيروليوس على حقيقة صرامة المسيح في كتابه «قواعد الرهبان» في القرن السادس ليبعد الرهبان عن الطيش. وكل من بنديكت الأنياني وبيتر جانتر والقديس أنسلم من كانتربيري يشيرون إلى السلوك الرصين للمسيح، كما يفعل ذلك جون كريسوستوم وجون من ساليزبوري في كتابه «Polycraticus» (1154): «لم يره أحد يضحك، لكنه كان غالباً

---

(1) يضم متحف فيكتوريا وألبرت منحوتة لأنتونيوروزيلينو (1465ـ75 (وقد سماها الناقد الفني جون بوب ـ هنيسي «العذراء وطفلها الضاحك» - وهو الوصف الوحيد الذي أجده عن المسيح الضاحك. ويعزو جون هنيسي السلوك السعيد للمسيح إلى مزاج الطفولة غير الواعي» (John Pope _ Hennessy, «The Virgin with the Laughing Child»,
in Essays on Italian Sculpture {London: Thames and Hudson, 1968}, pp, 72 - 77).

ما يبكي في حضرة الناس». وتمنح قصيدة «لعنة العالم The Cursor Mundi» استدعاءً موجزاً للحقائق: «وجدناه ثلاث مرات بكى/ لكنه لم يضحك أبدا».

إن رصانة المسيح تثير قضايا ثيولوجية مهمة. يسير المسيح على الأرض كأي بشر مجسد. وإنسانيته تم تصويرها في أغلب التماثيل الغريبة. وعلى سبيل المثال جمع ليو ستينبرج مؤرخ الفن في عصر النهضة، صوراً من القرن الخامس عشر عن المسيح المنبعث تبينه، بما لا يدع مجالاً للتصديق، أنه في حالة انتصاب ضخم. ويقول ستينبرج إن الفنانين استخدموا هذه التفاصيل ليقنعوا المشاهد ـ وخصوصاً المشاهد الذي في حالة شك ـ أن المسيح، بعد موته، لا يزال يمكنه المشاركة بكل ما هو جسدي. يعود المسيح، ليس بوصفه شبحاً أثيرياً، بل بكونه لحماً ودماً قادراً حتى على الممارسة الجنسية.

إما أنّا كنا نتوقع من هذا الجسد الحي ضحكة أو أثنتين؟ كان يبدو أن آباء الكنيسة والمعلقين المبكرين على علم اللاهوت مترددين في قبول هذه الفكرة. ربما كان الضحك عندهم أشد خطورة من الجنس. وعلى أي حال، فقد كانوا يراوغون في الأمر بحجة فكرة القدرة فمثلاً نصح بيتر كانتر المسيحيين بتبني تغيير مفرح يعتمد في أساسه على أنموذج المسيح: فعند بيتر يحتفظ المسيح بالقدرة على الضحك، ويقول إن الفكاهة تشكل خصوصية للبشر كلهم[1]. وعليه يختار المسيح البقاء رصيناً وجاداً؛ ويختار

(1) فضلًا عن المسيح، رفض الكثير من القديسين أن يضحكوا - من بينهم أيوجندوس والقديس أنتوني والقديس مارتن التوري. ومن بين الوثنيين، كما رأى كبار رجال الكنيسة أن الرصانة لم تكن فضيلة، بل، كما يلاحظ في «قواعد النظام» بأنها عيب

عدم الضحك. إلا أن فكرة المسيح الذي لا يضحك تزعج بعض الناس. وقد تقبلت مجموعة من الباحثين في الكتاب المقدس في القرن العشرين فكرة أن المسيح لم يضحك أبداً، إلا أنهم يعزون إليه على الرغم من ذلك الإحساس بالفكاهة، وقد وجدوا شذرات من ذلك موزعة في الكتاب المقدس. وقد أسسوا لحججهم في كتب عقلانية جادة تحمل عناوين مثل «الفكاهة في الكتاب المقدس» و«فكاهة ربنا» و«فكاهة المسيح» و«الرؤية الكوميدية في الإيمان المسيحي».

ولم تزعج فكرة المسيح الرصين واحداً مثل نيتشة، بل تثير غضبه. فيرغب نيتشة لو أن المسيح «قد بقي في البرية، بعيداً عن الخير والعدالة! لربما كان قد تعلم أن يعيش في الأرض ويحبها ـ ويحب الضحك أيضاً»[1]. إن معضلة المسيح، لدى نيتشة، تأتي من اتصاله، ليس بالحضارة فحسب، بل بالقاعدة الملزمة، الجانب الصالح من الحضارة. وفي قدرة الضحك على كسر قواعد السلوك وليها، يستطيع أن يخلق بريته؛ وتبعاً إلى نيتشة، كان يمكن للمسيح أن يستعمل التدريب لتحقيق الاستفادة.

إلا أن القدرة ليست كافية في توضيح السبب الذي يجعل من المسيح لا يضحك. لماذا لا يضحك؟ أو، بصيغة أخرى لتسليط الضوء على تاريخ الضحك، كيف يمكن لمسيح ضاحك أن يختلف جذرياً عن ذلك

«تولدت من المبالغة في النكد أو عيوب الطبيعة الأخر». ليس سوى المسيحي، بسبب قناعته بقرب يوم القيامة، يعرف لماذا من الأحرى له أن لا يضحك الآن. فليس غير الشيطان يخاطر بكل شيء بالضحك الآن.

(1) Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*, trans. Walker Kaufman (New York: Random House, 1966),p.223.

الرصين؟ ولربما يكون الجواب السهل والواضح هو القول إن الناس كانوا سيعيشون في وقت صعب وهم يتعاملون بجدية مع المسيح الضاحك. ومن الممكن أن يضحك على لعناتنا؛ وقد ينسانا تماماً، أو قد يحدث ما هو أسوأ، فقد ينبذنا. وعلى أي حال، من المحتمل أن لا يتعامل مع محنتنا من القلب. فمع منقذ، ليس قادراً على الضحك فحسب وأنماعرف عنه أنه يضحك بصوت عال، فإن صلواتنا ستزول وتضيع بين تلك الأصوات السماوية الصادرة من مكان التسلية.

ويجري السلوك الرصين للمسيح على نحو أكثر عمقاً. وتناقش الباحثة الانثروبولوجية ميري دوغلاس في كتابها الذي عنوانه «الطهارة والخطر» عن المحرم (التابو) أفكاراً عن النقاء والمقدس. تقول دوغلاس: «لا يكاد البدائيون يفرقون بين القداسة والتلوث». لكن ذلك لا يتعلق بأديان مثل المسيحية: «فالأشياء المقدسة عندنا والأماكن لا بد من حمايتها من الدنس. إن المقدس والدنس قطبان متعارضان»[1]. وفي سياق مسيحية القرون الوسطى، تكون الضحكة دائماً «ضحكة ملوثة»، والفكاهة دائماً «فكاهة أرضية». وكل نكتة هي «بلا لون»، ذلك اللون الذي يميز ظلال الإنسان والأرض والفضلات. المسيح الضاحك هو ليس مجرد مسيح عابث، هو أسوأ من ذلك: إنه شخص قذر وملوث. والمسيح الملوث لا قوة لديه، ولا فعالية. يتوجب على المسيح أن يبقى «أبيض»، في أنقى معنى للكلمة. إن ضحك الناس في المهرجانات والاحتفالات والمآدب هو فكاهة أرضية وتحت الأرض حتى. إنها أرضية بالمعنى الذي أراد فيه نيتشة

---

(1) Mary Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of the concepts of Pollution and Taboo* (London: Routledge and Kegan Paul, 1966), pp.7 ff.

من المسيح أن «يحب الأرض». إن ضحك الشعب في أفضل أحواله معفر بالتراب، وهو فكاهة ليست بيضاء، وفي أسوأ الأحوال، فكاهة سوداء.

إن البياض والنقاء حالتان يمكن تحقيقهما ليس بالطهارة الطقسية فحسب - أي عبر الغسل والوضوء - بل عبر التقيد الصارم بالقواعد والتعليمات. الأبيض ليس لوناً فقط، بل هو شرط، وحالة لكيان الروح. وبالتعريف، يكسر الضحك القواعد كلها؛ وفي اتجاهه نحو الفوضى فهو أيضاً يميل إلى التلوث والدنس.

علينا أن نتساءل إن يكن الأب مثل الابن: فهل يضحك الإله المسيحي؟ على نحو مختلف جذرياً عن الإله العبري، فالإله المسيحي لا يضحك فحسب، بل يطلق ضحكته الازدرائية. يشير أستاذ تشامبرلاين، ألكوين، إلى أن الرب عندما يضحك بازدراء من غير المؤمنين فهو يفعل بالحقيقة خيراً. ولا يفسر ألكوين سبب ذلك. ويستمر البابا غريغوري الكبير على المنوال ذاته، ويشرح أن الرب عندما يضحك من الشريرين، في أمثال 1:26 فإن ضحكته تدل على عدم رغبته في منحهم رحمته. ويسمي غريغوري هذه الضحكة بـ: «الضحكة العادلة». ويضحك الرب أيضاً في أيوب 9:23، من محن الأبرياء. وهنا يبرئ غريغوري الرب بالقول إنه لا يضحك حقاً بازدراء. لا يضحك الرب من آلام الأبرياء، لأن الأبرياء يعانون في الحقيقة من آلام الرغبة: فهم يرغبون في معرفة الرب. وبالنتيجة فالرب يضحك فرحاً، مسروراً لحقيقة أن الأبرياء سيعملون في الأخير ليجدوا طريقهم إليه. وعليه يمكن للأبرياء التمتع بالضحك، لأنه ينبع على نحو مطلق من استحقاق الرب. لهذا يقول بلداد Bildad لأيوب إنه إن يكن الرب لا يلوم فعلاً «فإنه سيملأ شفتيك بالضحك، ويملأ فمك بأصوات الفرح» (Job 8:21).

المسيح نفسه يواجه بهذا النوع من الضحك على عدم الإيمان في كهنوته. في القصة الواضحة جداً لمعجزاته في الشفاء، جاء أحد الحكام إلى المسيح يتوسل إليه استعادة ابنته المتوفية إلى الحياة. وعندما أخبره المسيح أن ابنته ليست ميتة بل نائمة فحسب، تجمع حشد من الناس حول الابنة و«ضحكوا منه» (Matt. 9:24). وضحكوا مرة أخرى في Luke 8:53 فهم «يعرفون أنها ميتة»، وضحكوا أيضاً في Mark 5:40 للسبب نفسه.

ويعلم المسيح أيضاً القوة المبهجة للضحك، إلا أنه يسمح بها فقط بعد يوم الحساب. من هنا يعد المسيح بالضحك في Luke 6:21 لأولئك الذين يأملون الوصول إلى الفردوس: «مباركون أنتم يا من تبكون الآن، لأنكم ستضحكون». كما يثبت على ذلك غريغوري الكبير بأن الضحك المفرح والحقيقي يمكن فقط الاستمتاع به في الفردوس، إلا أن ذلك الضحك المفرح لا يتحول إلى ضحك صاخب.

وعلى الرغم من أن المسيح لم يضحك، فمن الممكن على الأقل قراءة واحد من أفعاله على أنه نكتة. وأن النكات ـ الأصيلة منها التي تتضمن اللعب ـ لربما من الأسهل في العصور الوسطى قراءتها في حياة المسيح من الضحك الصريح، وتحديداً الضحك من أجل المتعة، أملاً في إصلاحٍ يؤدي في الأخير إلى حركات للمهرج الفعلي. ويمكن في الأخير أن تبرهن أتفه النكات العملية أن لا غبار عليها من الناحية الأخلاقية. فمثلاً، الاستعارة الشائعة عن أن التجسيد مصيدة الفئران. فأوغسطين، الشخص الذي يحب التورية واللعب بالكلمات بصنوفه كافة، يستعمل هذه الصورة في ثلاث آيات على الأقل لتوضيح تجسيد المسيح بكونه خدعة إلهية

لخداع الشيطان[1]. وعلى سبيل المثال هنا الآية 263: (إنشرح الشيطان لموت المسيح، لكن بهذا الموت للمسيح يكون الشيطان قد تلاشى، كأنه قد بلع الطعم في مصيدة الفئران. لقد فرح بموت المسيح، مثل مأمور أو وكيل للموت. وما أفرحهه صار بعد ذلك خراباً له. كان صلب المسيح هو مصيدة الفئران للشيطان؛ والطعم الذي أمسك به هو موت الرب)[2].

كذلك فإن أوغسطين وآخرون غيره يصفون جسد المسيح على أنه طعم في سنارة إلهية، تمكنت من إغراء الشيطان وأخذته إلى نهايته. وكما يلاحظ أحد النقاد: «ولهذا فإن الرب يقوم بلعب خدعة، يضحك على الشيطان، إلا أنها نكتة بمنتهى الجدية، ذات نتائج بعيدة المدى... وجرى فيها خداع المخادع، وثبتت عظمة تحكم الرب بالتاريخ»[3]. المسيح صياد سمك، ويوصف أيضاً بأنه يصيد بالسنارة، ما يشير إلى أنه لا يتعامل بأسلوب مباشر، بل بأسلوب من يحب الخداع آملاً صيد السمكة الكبيرة. في السلوك المتطرف، نقول هذا الشخص ملتوي السلوك. لا نريد القول إن المسيح غير نزيه، لكنه نادراً ما يتحدث بأسلوب مباشر، مفضلاً وصف الإطار الخارجي من الحقيقة في أمثلة رمزية[4]. ويستخدم السير

---

(1) في كتابته المهمة لسيرة القديس أوغسطين يعزو بيتر براون حب التلاعب بالكلام على أنه ليس من أثر الشخصية الملتوية لأوغسطين فحسب، بل له ارتباط بالأفارقة عموما.

(2) «De Ascensione Domini,» in J.P. Migne, ed., *Patrogia Latina*, vol.38, col. 1210 (1844 - 64).

(3) Carolyn Dinshaw, «Dice Games and Other Games in Le Jeu de Saint Nicholas,» PMLA 95, no. 5 (October 1998): 810.

(4) شيء مهم أن يعرف المسيح لعب الخدع، لأن من المعتقد أن الشيطان يتحرك على نحو مستقيم فقط؛ ولا يمكنه التفاوض بالتواء أو بانحراف. والمتاهات تكوينات دينية في بواكير العصور الوسطى للتدريب على التعلم في كيفية تفادي الشيطان.
وتتحول قوة المسيح إلى أن تكون فيها نهايته. يصلبه الجنود الرومان على أربع زوايا قائمة

إيزاك والتون في كتابه «الصياد المتكامل» الصيد على أنه استعارة لتحقيق الإدراك الدقيق - كي تكون قادراً على رؤية الحقيقة في الأكاذيب. وبهذه النتيجة يرشد والتون قراءه في كيفية إيجاد المكان الصحيح للسمك لأن الماء لا يكشف عن موقعه للعين غير المدربة وكيفية خداع السمك لأخذ الطعم. و«الصياد المتكامل» هو تحليل للازدواجية والرؤية المشابهة للمَثل. وهي أيضاً استعارة ممتدة في التعامل مع الشيطان، الذي لم يتعامل أبداً على نحو مباشر مع البشر، وهو بالتأكيد الذي لا يتكلم مباشرة، بل من جانب فمه (مرة أخرى، على نحو مشابه للمَثل) الذي يبدو دائماً يتكلم بصوت عالٍ عن انحراف ما أو آخر. من الممكن أن يخطئ الناس في فهم أفكاره أو أفعاله بينما هو يقوم بحيله عبر الوسط المشوه للشر. على أي حال، أن تسرق الأرواح البشرية هي ليست مهمة سهلة، وهي تعني إجباره على استخدام أية خدعة من داخل أو خارج الكتاب.

وبالعودة إلى ضحك المسيح: فإن مزحته الكبيرة تتضمن الماء. يستعرض الكثير من الدراويش في الشرق الأوسط قواهم الخارقة بالسير فوق الجمر، وهذا التقليد يعود إلى زمن يسبق زمن المسيح. إلا أن المسيح إذ يريد أن يبين قوته الخارقة قام بما هو أفضل من ذلك. فكل إنسان يمكنه السير على الأشياء الساخنة، أو ما يقصد به حتى الساخن جدا. لذلك حاول ما يأتي: حاول السير على ما هو بارد. حاول أن تمشي على جسد الماء. هنا ثمة معجزة حقيقية!

- على صليب. وقُدم الصليب في بعض الأوقات رمزياً على أنه المرتكز Anchor الذي يحمل تلاعباً لفظياً على الزاوية angle. (لاحظ في الإنكليزية القديمة أن angle «زاوية» كانت تكتب وتلفظ angel «ملاك».)

لقد أدانت الكنيسة اللاتينية بقوة الضحك لأن من الواضح أن الناس قد أحبوا الضحك، وأن الضحك يمكن أن يكون مقلقاً جداً ـ اجتماعياً وسياسياً ودينياً. وتحمل الكنيسة رؤى متضادة إزاء كل موضوع يثير الجدل ـ من الدعارة إلى التسامح. وتركت الكنيسة الباب مفتوحاً للاحتمالات كلها، والتأويلات كلها ـ في موضوعات لا حصر لها. لكنها لم تراوغ بشأن الضحك. لقد أعلنت بقوة وبصراحة: لا تضحك! وأن تمنع الناس عن الضحك يبدو مهمة مستحيلة وعبثية. فكيف للكنيسة أن تفرض مثل هذه السياسة؟

فاختارت إقناع الناس بشرور الضحك عبر مناقشة للغة. لشيء واحد، هو أن اللغة موضوع أقل تجريداً من الضحك. وهي أيضاً أكثر حضوراً وانتشاراً منه. فضلاً عن ذلك، لدى الكنيسة دائماً نظرية في اللغة: فقبل كل شيء، بدأت المسيحية بالكلمة. وكان على المسيحيين الاحتراس كلما تكلموا، لأن الإنكليزية نفسها لغة انحدرت من نقاء اللغات القديمة كالعبرية واليونانية.

استهل كليمنت الإسكندري من آباء الكنيسة المبكرين الذي ولد حوالي 150 ميلادية الحملة اللسانية ضد الضحك. ففي كتابه «المعلم Paedagogue»، يتبنى كليمنت الاتجاه الأخلاقي المتزمت لأفلاطون: «الناس الذين يقلدون السلوك المضحك أو الساخر يبعدون من المدينة. الكلمات الظاهرية كلها لها أساس في الطبع والشخصية؛ وعليه، ليس ثمة كلمات حمقاء يمكن أن تنطق من دون أن تكشف عن طبع أحمق.»

يسمي كليمنت كلام البشر بأنه «أثمن ما يمكن امتلاكه»؛ ومن الخطأ الإساءة إلى اللغة أكثر بتحويلها إلى نكتة. إن حجة كليمنت ضد

الضحك، تشبه حجة هيلدغارد، بكونها تجد حاجة الناس إلى العبث والضحك تنبثق من وقوعهم في الخطيئة. تختلط الكلمات والأفعال في الفردوس، ولهذا فإن الوهم والخيال لا معنى لهما هناك. الثعبان الذي أغوى حواء متطفل. وهو يعرف النفاق. كلماته تشبه الضحك، ثمة شيء آخر، معنى ما، يتستر تحت أي شيء يقوله أو يفعله. يؤدي الضحك إلى فصل الإنسانية عن كلمة الرب. ولا نرى شيئاً تافهاً أو نسمع شيئاً ساخراً إلا خارج الفردوس ـ بمعنى أننا نرى ونسمع شيئاً لا يتوافق تماماً مع توقعاتنا ـ فيجعلنا نضحك. ويشير جاك إيلول، في كتابه المثير عن الميزة الدينية للغة عنوانه «إذلال الكلمة» أن السقوط صار مضموناً في اللحظة «التي أضحت فيها الرؤية مستقلة عن الكلمة»:

نقرأ في تكوين 3 أن «المرأة (رأت) أن الشجرة طيبة للأكل، وأنها تسر العيون، وأن الشجرة كانت مرغوبة في أن تجعل المرء حكيماً» (تكوين 3:6). هذه هي المرة الأولى التي تكون فيها الرؤية أمراً منفصلاً. وتشير هذه الرؤية إلى شجرة معرفة الخير والشر؛ بمعنى أنها شجرة تمييز الحقيقة. لقد رأت بعينها؛ ولم تعد تسمع كلمة لتعرف ما هو خير أو شر أو حقيقي. إنها ترى الواقع. إنها ترى «واقع» هذه الشجرة. وما تراه لا علاقة له بالكلمة ـ ولا علاقة له بكلمة الثعبان ولا علاقة له فيما بعد بكلمتها الخاصة، وأخيراً لا علاقة له بكلمة آدم حين يتحدث إلى الرب[1].

وتجد حواء سبيلاً لتولي مسؤولية الواقع بنفسها؛ وتكتسب تلك الفكرة الحديثة جداً من الرؤية التي تحولت إلى الداخل من الرؤية إلى البصيرة.

(1) Jacques Ellul, The Humiliation of the Word, trans. Joyce Main Hanks (Grand Rapis, Mich.) William B. Eerdmans, 1985), p.96.

في تلك اللحظة يصبح سماعها لكلمة الرب على نحو مختلف لأنها وضعت في إطار الشك. إن إمكانية أن يضحك المسيح كانت ستعني، لو استندنا إلى الإطار الذي يضعه كليمنت إلى الحجة، أننا لدينا في قلوبنا إدراك بأن المسيح بكونه واحداً منا ـ قد سقط في حالة أرضية من الغموض والشك، حيث الكلمات كلها لا تعني إلا القليل، والأشياء كلها تبدو تافهة وأن النكات كلها تبدو قذرة. لكن تبعاً إلى النظرة اللسانية لآباء الكنيسة، فإن المسيح، بكونه يمثل (الكلمة)، لا يمكن له أبداً أن يضحك. ولشخص مثل كليمنت، يجعل الضحك من السقوط حادثة أخذت المرء إلى ما يسمى بالعالم الدنيوي الحر، حيث جرى إسقاط الحدود الدينية. إن الضحك علامة على البهجة في مكان تتحرر فيه من قيود الفردوس؛ إنه يبدو دعوة للتجديف بصوت أعلى من أي كلام يمكن أن ينطق.

ثم أن كليمنت، أيضاً، يجب أن يتعامل مع الواقع: الناس يضحكون، لذلك سمح بالضحك، لكن باعتدال فقط. إنه يوافق على أن الضحك المنفلت، هو علامة أكيدة على نقص في التحكم الذاتي وفي ضبط النفس: «لا نحتاج إلى إبعاد الإنسان من أي شيء عادي، إلا أننا يجب أن نضع حدوداً تبعاً لما هو ملائم. صحيح أن الإنسان هو الحيوان الوحيد الذي يمكنه أن يضحك؛ لكن ليس من الصحيح أن يضحك على كل شيء». وهنالك كتاب إنكليزي مخصص لتعليم الأطفال المسيحيين الأخلاقيات المهذبة والسلوك الاجتماعي الصحيح، عنوانه «Raits Raving» يعود تاريخه إلى القرن الخامس عشر يؤكد على الفوائد نفسها في اتباع الاعتدال في الضحك إلا في استثناءات نادرة في حالة النكتة الذكية: «لا تضحك بصوت عالٍ بين الناس، حيث ابتسامة مقتضبة يمكن

أن تكون كافية. لكن في بعض الأحيان قد يسمع الناس نكتة، يضحك منها الجميع من الكبار والصغار».

كتب كل من تيرتوليان والقديسان سايبرين وجون كرايسوستوم ضد وثنية جمهور العصر القديم، وتحديداً ضد تشوهات ممثلي الإيماء في لبس الأقنعة والثياب النسائية لاجتذاب الضحك. إن الجمهور والخداع: يكوّنان ثنائية استقلالية الرؤية واحتيال الصيد بالسنارة المثيرة للقلق. وتبعاً إلى القديس جون كريسوستوم، أن مطران القسطنطنية في القرن الخامس، كان يقول إن الشيطان وحده يدفعنا إلى المزاح والضحك؛ أما الرب فقد منحنا الجدية. وعليه فإن الشيطان هو المنتج الصامت لذلك الجمهور. ويناقض تيرتوليان في صورة مؤثرة، بين الجمهور الوثني والجمهور الحقيقي الوحيد ـ العودة الثانية للرب: «ثم أن ممثلي التراجيديا يستحقون الاستماع إليهم، فأصواتهم أكثر إنسانية في تراجيدياتهم؛ كما أن ممثلي الكوميديا يستحقون المشاهدة، فهم أكثر رشاقة من غصن شجرة في النار». ويستنتج وهو يستشهد بالكورنيثيانيين 2:9: «لكن ما هي تلك الأشياء التي شاهدتها العين ولم تسمعها الأذن ولم تدخل إلى قلب الإنسان؟ أشياء أعظم بهجة من السيرك، وأعظم من كلا النوعين من المسرح، ومدرج الألعاب الرياضية»[1].

وكما رأينا، أن الجدية والاعتدال هي من المثل العليا القديمة في الاحترام؛ وأصبحت هذه المثل مدمجة في الزهد في العصر الوسيط بكونها طريقة في التعامل الديني مع المزاح والضحك. يقول أثاناسيوس في كتابه

---

(1) يسمح كريسوستوم بتردد بأن الضحك يمكن أن يرفع قلوب الحزانى اليائسين؛ وأحيانا ينبع الضحك منا ببساطة عند رؤية صديق غائب منذ فترة طويلة.

«حياة أنتوني» إن القديس لم يكن يبالغ في الحزن ولا يبالغ في الفرح ولا يبالغ في الضحك. ويستشهد كورتيوس من سولبشيوس سيفروس عن القديس مارتن: «على المرء أن لا يندفع في الهياج أو الإثارة أو أن يقع في الحزن أو الضحك». ويضيف أن أفريم السوري (d.373) كتب عظة ضد الضحك لدى الرهبان؛ وأن القديسين باسل وكاسيانوس فعلا الأمر نفسه[1]. إن الاعتدال، والطريق الوسطي، والفهم الأرسطي - عرضوا الشروط الصحيحة والأكثر أمناً للاستمتاع بدورة عارضة من الضحك.

وإنه لتطور مثير، وهو واحد من تلك المرات الغريبة والمؤثرة في تاريخ الأفكار، أن المفهوم الأرسطي لما معتدل Mean يتحول إلى الخسة والقبح Meaness, Nastiness. إن الضحك، أو بدقة أكثر، الحاجة إلى الضحك، تساعد على ذلك التحول. وللتخلص من ضيق الزهد (المعتدل)، فإن الضحك التهكمي، أو ما يمكن أن يحلل على أنه الضحك المهين (Meanness)، يساعد على جعل الحياة محتملة. إنه يوفر «استراحة». والصورة التقليدية اليونانية عن أحد ما يعاني «التوتر» - هي صورة تصر على الوجود في القرون الوسطى - تشبه سهماً ينطلق بسرعة وهو في أعلى توتر بسحب الوتر المشدود. (ربما نقول اليوم إن مثل هؤلاء الناس يشعرون بـ «الكبت» أو «تحت الضغط» أو «متشنج» وما إلى ذلك). وإذ ينسحب الوتر بقوة شديدة فقد ينقطع ويسقط السهم إلى الأرض. لكن ما إن يسحب مطلق السهم القوس نحو النقطة الهدف بدقة ثم يحرره، فإن الشخص، استكمالاً للاستعارة، ينطلق في مسار الحرية. إن الطيران، وهو يتجه في لحظة وبتسارع نحو السماء، يرمز إلى الحاجة للبهجة والضحك في حياة الناس.

---

(1) Curtius, European Literature, p. 420.

قارن هذا الوصف لحياة القديس أنتوني، في قصيدة العصر الوسيط «ألفباء الحكايات»، التي يناقش فيها القديس، مستخدماً صورة القوس والسهم، البهجة والرياضة لتهدئة الحياة المتوترة والمشدودة:

(ثم قال له القديس أنتوني ثانية، «انظر يا بني، هكذا هي مشيئة اللّه القدير؛ لو سحبنا القوس أكثر مما ينبغي فقد ينكسر. بمعنى لو أننا تزمتنا مع إخواننا فلن يضحكوا ولا يلعبوا، فلربما من دون تفكير قد نؤدي بهم إلى عدم الوفاء بتعهداتهم. علينا في بعض الأحيان أن نرخي من قبضتنا عليهم، ونسمح لهم ببعض اللهو واللعب، فضلاً عن واجباتهم. فكما يقول كاتو، دعنا نخفف عليهم بالمتعة وبعدها سيراعون ذلك).[1]

من الممكن أن يكون وسط الأرض مكاناً مضللاً لأي شخص واضح التفكير في العصر الوسيط. وكما رأينا أن الدموع والضحك يتنافسان على روح كل رجل وامرأة وطفل. وفي عظة بعد أخرى، وعظ الكهان ضد شرور المتع الجسدية، التي من المؤكد أن يخضع الناس لها. ولم يكن هناك أي شعور بالتناقض كما هو حاصل على نحو مباشر مع الضحك، الذي، على العكس من الجنس، يمكن الاستمتاع به علنا، وبأعلى الصوت. لقد رأينا من قبل أن الكنيسة انتقدت بقسوة أولئك الذين يضحكون باستمرار وبمبالغة، وأودعت أرواحهم في النار خالدة. وفي أواخر القرون الوسطى، ميزت الكنيسة الضحك بكونه إدماناً، وعلى المرء العمل على «التخلص منه». حتى أن ريجينالد بيكوك عرض اثنتا عشرة خطوة بسيطة لإنزال قرد الضحك من أكتاف المسيحيين. وتؤكد قاعدته 1460 للدين المسيحي أن

(1) هذه النصيحة غريبة من القديس أنتوني، فكما قلت من قبل، إنه هو مع أيوجيندوس والقديس مارتن التوري، من المعروف عنهم أنهم لم يستسلموا أبداً للضحك.

الضحك مثل القمار وشرب الخمر، يمكن الشفاء منه بسهولة: «كذلك نحن في كل يوم وفي كل ساعة من اليوم نتخلى عن أشياء ظاهرية معينة نقوم بها، تتعلق بالنظر وبالكلام وبالذوق والتفكير والضحك والمزاح والمقامرة؛ على الرغم من عدم التخلي عن هذه الأشياء كلها، بل بعضها؛ وليس دائماً، بل في أوقات معينة».

لقد اتخذت الكنيسة موقفاً متشدداً إزاء الضحك من أجل حماية نفسها بوصفه، أي الضحك، الرابطة، أو نقطة الضعف، التي تربط السلطة بأكملها بالناس عموماً. وفي الواقع أن المرء قد يجادل ويرى أن الكنيسة نظرت إلى السلطة، وليست إلى الجدية أو الرصانة، بكونها في حالة تناقض مع الضحك. فلو أن اضطراباً قد نما، فأكبر احتمال أن ذلك حدث في تلك الرابطة وعلى نحو رشيق لكون الرابط إلى ذلك هو ـ الفكاهة الساخرة. وقد أدركت الكنيسة ذلك جيداً. وكذلك فعل الحاخامات. فإن كان الأمل من الدين المنظم أن يبقى منظماً، فلا غير الجدية والرصانة يبقيانه متماسكاً بصلابة. المهرج، zany والأحمق foolish والمضحك joking clown لا يجلبون إلا اللهو والفوضى. تحقق السلطة التركيز عبر أدوات الربط، لتثبيت انتباه الإنسان؛ أما الضحك فيلهي الإنسان ويشتته بالإصرار على الاستمتاع. الضحك يخرجنا من الرقابة ويجعلنا نسترخي. وقد تسلل الضحك في القرون الوسطى بعيداً عن السلطة واختلط بالجماهير. الضحك يهدد بثبات بتحطيم وغمر أولئك الذين يتحكمون بتلك الجماهير. وفي مثل هذا المناخ السياسي المتغير، لا تسمح الكنيسة لمثل هذا التسلل.

وكان لا بد من عالم اجتماع وليس ناقداً أدبياً ولا مؤرخاً، لإدراك ماهية ألعاب التسلية التي تنطوي تحت سطح الحياة اليومية في القرون

الوسطى. ويعد جوهان هيوزنيغا، أول باحث ينظر نظرة جديدة في العصور الوسطى - ومن المؤكد ضمن الوقائع الواضحة لتلك الفترة - وقد ألف كتابه المذهل الذي حمل عنواناً مفعماً بالدلالة «الإنسان اللاعب: دراسة في عنصر اللعب في الثقافة». يشخص فيه ثقافة القرون الوسطى. «كان تأثير روح اللعب كبيراً على نحو غير عاد في القرون الوسطى، ليس على البنية الداخلية لمؤسساته، التي كانت كلاسيكية الأصول إلى حد كبير، بل على ما هو احتفالي الذي استطاعت تلك البنية التعبير عن نفسها من خلاله وتنميق نفسها»[1]. يصف هيوزينغا مجتمع القرون الوسطى بأنه تميز بألعاب ذات روح تعليمية وروح للعب في كل ناحية من نواح الحياة وقد وثق طريقة الكتابة والصراع والحب التي وجد لها تعبيراً في السلوك الشعائري المقيد. ويجد هيوزنغا مجتمعاً يتوق بشدة إلى أن يضع ممارسة لعبه ضمن قواعد وتقاليد. إنه يصف فترة أولية للضحك، ويصف نكتة تنتظر أن تقال.

وقد قيلت النكت. وقام الكثير من المؤلفين، بضمن ذلك الكهنة أنفسهم، بالاتجاه نحو الاستراتيجية القديمة في استخدام الفكاهة للإرشاد. فكتاب القرون الوسطى مثل جون أردرن، وهو يعود للاستماع إلى إبقراط، ينصح في كتابه «دراسة الناسور Treatise of Fistula» الأطباء «بأن يحتفظوا بكمية كبيرة من القصص وهو على يقين أن هذه القصص قد تجعلهم يضحكون [أو] قد تحفز على خفة الدم لدى المريض أو العليل». وقد استخدم الكهنة أداة الفكاهة الملطفة لهذا التأثير حتى أن جون بروميارد الدومنيكاني أرسل في الكتاب الذي ضم عظاته Summa Preicantum تذمراً ضد المبالغة

(1) Johan Huizinga, *Homo Ludens, A Study of the Play Element in Culture* (Bostton: Beacon Press, 1955), p. 180.

في هذا الاستخدام: «لو أن أي أحد صرح بحماقة على المنبر، فإن الناس سيحفظونها جيداً في الذاكرة، وهذا ليس مفيداً... فأولئك الناس يصغون بشهية عظيمة إلى ما هو عابث وظريف ومضحك في الموعظة، وقد يدفعهم ذلك إلى المرح... أما الأشياء الصالحة فيفشلون في الاحتفاظ بها. كلهم مستعدون لتلقي ما ليس في مكانه من ملاحظات ويكررون روايتها مرة بعد أخرى وهم فرحين».

والدفاع الأشد تفصيلاً عن النكتة والضحك يأتي في حوار مطول بين شخصيتين هما ديفز وبوبر[1]. ويقنع بوبر في هذا الحوار ديفز في العثور على المرح والمتعة على الأرض، وتحديداً في يوم السبت Sabbath. واستشهد في الأخير بالحوار[2]:

بوبر: المسرحيات والرقصات العجيبة تؤدى بأمانة وإخلاص مع شيء من المرح من أجل الإيمان وليس من أجل الفاحشة، وهي مشروعة مادامت لا تؤدي بالناس إلى الابتعاد عن خدمة اللّه، ولا عن كلمة الرب، وليس ثمة فيها إنكار للإيمان بالكنيسة. أما كل ما عداهما فممنوعة في العطل وفي أوقات العمل.

ديفز: معنى هذا وكما يبدو من كلامك أن مرح الإنسان في أيام العطل أمر مشروع.

---

(1) كلمة ديفز Dives مأخوذة من اللاتينية التي تعني «الرجل الغني» وهي موجودة في the Vulgate، في لوق 16، وتبعاً إلى الأوديسة، أول استخدام لها جاء عند تشوسر لتعني «الرجل الغني» في كتابه «حكايات كانتربري». وبوبر Pauper هو بالطبع الرجل الفقير. ويمثل الحوار بين هذين الشخصيتين نوعاً من الاحتفال الصغير، حيث تتواجه الوفرة بالشحة.

(2) كتب النص في حوالي العام 1405 إلا أنه لم ينشر إلا في العام 1536 وبقي مغموراً. أدين بهذه النسخة منه إلى الباحث في القرون الوسطى V.A. Kolve.

بوبر: لا سمح اللّه، بل أنا قلت إن العطل قد عينها اللّه للراحة والاسترخاء للجسد والروح. ولهذا فإن في القانون الطبيعي والقانون الموضوع، وفي قانون الإقرار بالنعمة، ومنذ بداية العالم، العطل وأيام الآحاد هي أيام لعبادة الرب وهي مكرسة له. وبناء على ذلك، يقول النبي: هذه هو اليوم الذي صنعه الرب؛ ويجعلنا الآن نمرح ونكون سعداء.

ديفز: يقول القديس أوغسطين أن من الأقل شراً أن تذهب إلى الحراثة ونقل المواد بالعربة وتمشط الصوف وتغزل في أيام الآحاد ولا تذهب إلى ممارسة الرقصات الداعرة.

بوبر: يتحدث القديس أوغسطين عن هذه الرقصات والمسرحيات عندما كانت تمثل في زمانه حين كان المسيحيون مختلطين بالناس الوثنيين، وتبعاً إلى العادات القديمة فأولئك الناس الوثنيين منغمسون في رقصات فاحشة وذنوب أخر. وأن يثار الرجال والنساء الآن ويندفعون نحو التفاخر والفسق والشراهة والكسل، وإلى الخمول في أيام العمل، كما هو من الواضح لدى بعض الناس اليوم، فمعنى ذلك أن هذه المسرحيات غير قانونية في أيام العطل وفي أيام العمل. يدين القديس أوغسطين مثل هذه المسرحيات، إلا أنه لا يدين المسرحيات والرقصات البريئة.

ديفز: نجد في الكتب المقدسة أن الرب أمر عباده بأن يعذبوا أرواحهم في أيام العطل وأن يتوجهوا نحو الحزن والأسى.

بوبر: يقول سليمان إن الأمل والرغبة والشوق الذي يجري تأخيرها تعذب الروح. فكلما تاق رجل أو امرأة لشيء كلما زادت الفرصة لأن يتحول ذلك إلى مرض، حتى يصل إلى مرحلة يكون له توقه ومرضه في

الوقت نفسه. ومن أجل ذلك فإن المرح والراحة والترفيه التي عينها الرب لتكون في أيام العطل هي نماذج للراحة الأبدية والمتعة والمرح والترفيه التي نأمل الحصول عليها إلى الأبد في نعمة الفردوس. فهناك سيستريح الناس خالدين من عناء الكدح والتفكير والهموم. وعليه، كما قلت في البداية أن مشيئة الرب تقتضي أن نفكر بالراحة والفرح والبركة في العطل لتكون تلك العطل أنموذجاً وأن نحتفظ في أذهاننا دائماً بفكرة ما سيأتي، ولا نبدي التثاقل من القيام بالتوبة الجسدية في أي يوم عطلة كبير.

يتضح من الحوار درس أخلاقي، لكون الرجل الفقير ـ الفلاح ـ بين أنه يعرف، وما هو أكثر أهمية من ذلك، أنه يحترم حدود المتعة. لكن من الواضح أن المرح والضحك وحتى الصخب وجدت طريقها إلى حياة العصر الوسيط؛ ولم يكن بالإمكان تجنبها. وفي أوقات معينة، كما في الحوار الذي يدور بين ديفز وبوبر، يرى المرء أن الصراع أمسى علنياً. لكن لاحظ أن بوبر يقر بحدود ورمزية وواقعية المتعة. وحتى قديسين معينين في بعض الأحيان كشفوا عن الجانب العظيم في إنسانيتهم بمواجهتهم للروح الرصينة للمسيح وباقي القديسين، ويعرضون فضيلة ما أسموه hilaritas (المرح)، وقدرتهم على الضحك كباقي البشر. من المؤكد أن استراتيجية دينية (ثيولوجية) قد تطورت عبر risibilitas الفكاهة. وتجمعت حول أولئك القديسين كمية من النكات سميت ioca sanctorum (نكات المعزل) التي تضم قصصاً قصيرة مضحكة يظهر فيها القديسون أنفسهم بكونهم بشر يتمتعون بالتسلية والبهجة، لكونهم أحياناً يميلون إلى الضحك واللعب حتى يشعرون أن مرافقيهم قد استعدوا لسماع أشياء أكثر جدية. تشير المؤرخة بينديكتا وارد في كتابها «المعجزات وعقل العصر الوسيط»

أن النكات في تلك «لم تكن فيها سخرية من المعجزات، على الرغم من السخرية من الادعاءات الكاذبة... ويقال إن القديس أودو كلوني جعل من معه «يضحكون حتى البكاء وغير قادرين على أن يكلموا أحدهم الآخر»... أما الدهيلم من مالمزبيري فقد قام بتسلية الناس بالأغاني والنكات حتى أضحوا جاهزين للاستماع إلى أقواله الجادة»[1].

وقد دارت المجموعتان الكبيرتان من النكات iocae حول القدرات الخادعة للقديسة فيث Faith (إيمان)[2] وحول ضريح القديس توماس في كانتربيري. عدد كبير من النكات ـ معجزات الضحك ـ نشأت حول الماء الشافي الذي يتصدق به عند ضريحه. (وليس من المصادفة أن يكون حجاج تشوسر قد قرروا، وهم في طريقهم إلى مقصدهم، وهو ضريح القديس توماس، سرد الحكايات، والكثير منها مضحك عن قصد، أو أن تدور قصة الطحان[3] حول الماء).

يسجل الجزء الثاني من هذا الفصل التضخم الكبير لمد الضحك الذي انعش أرواح فلاحي العصر الوسيط، وهو ما يسميه ميخائيل باختين بعبارة بارعة «تجلى الوحي الثاني في العالم عبر اللعب والضحك». أرتهم كنيستهم معجزة واحدة في الحياة الآخرة للمسيح. لكن الضحك أوحى

---

(1) Benedicta Ward, *Miracles and Medieval Mind* (Philadelphia: University of Pensylvania Press, 1982), p. 211.

(2) القديسة فيث (أو سانتا في بالأسبانية) هي قديسة يقال إنها كانت فتاة أو شابة من آجا في آكيتاين. وتروي أسطورتها كيف تم اعتقالها أثناء اضطهاد الإمبراطورية الرومانية للمسيحيين ورفضت تقديم تضحيات وثنية حتى تحت التعذيب. (المترجم)

(3) حكاية الطحان هي الثانية من حكايات كانتربري للشاعر جيفري تشوسر (1380 ـ 1390)، التي يرويها الطحان الثمل روبن رداً على حكاية الفارس. (المترجم)

لهم بمعجزة أخرى، هي معجزة دنيوية استخدمت المحاكاة الساخرة والنكات كأدوات أساسية وأوحت لعدد كبير من المواطنين العاديين بالقوة الهائلة التي يمكنهم استعمالها خارج المؤسسات والمنظمات. وبكوننا قراء من العصر الحديث، ننسى بسهولة أن جدية العصر الوسيط كما هي مجسدة في الكنيسة المقدسة قد حققت فعاليتها عبر التهديد الكبير بالهلاك والألم، بالمعاناة والحزن. الحياة تهدد المسيحي في كل لحظة في العصر الوسيط. ولا يعترف الضحك بمثل هذا الحشو. فلطالما كان ضحك العصر الوسيط يعد بالحرية لأنه دائماً ما يحرر نفسه من الحصار. وإذا عرفنا تاريخ الضحك فلا نجد ذلك أمراً غريباً. من المؤكد أننا نجد الضحك في العصور الوسطى يشير إلى القداسة. وترد حكاية شهيرة في «فارس تور ـ لاندري» يؤدي فيها القديس مارتن وابنه بالمعمودية، بريس، الصلاة في أحد الأيام:

«وحين انتهيا من الصلاة سأل القديس مارتن ابنه بالمعودية [بريس] عن سبب ضحكه، فأجاب أنه رأى الصديق الذي يكتب كل المواقف المضحكة بين النساء المصليات، وحدث أن المخطوطة الورقية التي كتبها كانت قصيرة، وتفنن بكل ما أوتي من حيلة ليطيلها بأسنانه ثم خرجت من فمه، وضرب رأسه بقوة إزاء الجدار، ذلك ما جعلني أضحك. وعندما سمعه القديس مارتن، عرف أن القديس بريس رجل مقدس».

إن يكن الرب «يلهم» كل كاتدرائية بنفسه المقدس، فإن كل فلاح يعيش كاتدرائيته الجسدية الخاصة من الضحك المقدس. وأي سلاح يمتلك كل واحد من أولئك الفلاحين. إن فلاح العصر الوسيط يعرف الحياة، بكون الجزء الكبير منها عرض تهريجي.

ويوسع ف.أ. كولف نظرية اللعب لدى هيوزينغا إلى نسخة تهريجية للعصر الوسيط نفسه، التي يكون فيها التعامل مع الفداء - والصلب ورعب الجحيم - على أنه بطولة، أو لعبة، بين المسيح والشيطان، على المسرح. وأضحت فكرة المسيح المبارز هذه شعبية خصوصاً في القرن الثاني عشر عندما تغير التركيز الديني من القوة التعويضية للمسيح على الشيطان إلى الحب التعويضي للمسيح للجنس البشري. وهو يصل في المشهد، في دوره الجديد، كفارس للحب يحمل الشهامة والود. هذا السلوك الودي الذي صار طقساً - وهو يشبه اللعبة في قواعدها الحساسة - وضع بتركيز خاص في الدراما، في «المسرحيات». على سبيل المثال، في مسرحية مثل Coliphizacio (عن كبير الكهنة كايافاس)، في استباق للصلب، يقوم «معذبو» المسيح بصفعه وضربه بتقليد مميت ولعبي كما في لعبة الأطفال في صفع الأعمى[1]. يشير كولف إلى «أن المسيح يموت في [مسرحيات كوربوس كريستي] في ضوضاء صاخبة وعنف ومزاح وضحك، في سلسلة من الألعاب العفوية المحسنة. وعلى الرغم من أننا نعرف الحدث الأساس للمسرحية، فلا نعرف تحديداً ما الذي سيفعله المتخصصون: فلعبة تدخل في أخرى في سلسلة لا نهائية من التغيير»[2]. ويقفز إلى الحدث خيط جديد من كلمات التهريج فجأة أثناء هذه الفترة، تبين بوضوح أشد نقطة أدق عن الاحتفالات: مسرحية هزلية وزلة لسان ولعب jape, bourde and layke. جميع أنواع الألعاب تتوارى تماماً تحت سطح القصة في دراما العصر

(1) See Barry Sanders, «Who's Afraid of Juses Christ: Games in the *Coliphizacio*», *Comparative Drama* 2, no.2 (Summer 1968): 94 100 _.

(2) V.A. Kolve, The Play Called Corpus Christi (Palo Alto,: Stanford University Press, 1966), p. 200. The reader should see the chapter titled 'Religious Laugh».

الوسيط، مستعدة للبروز بفضاضة لا يمكن التحكم بها. إنها تتصاعد جيداً في روح ما تسميه ناتالي زيمون ديفز «الحياة الاحتفالية»، التي هي إعادة الحياة شعبياً بين الناس في المدينة هدفت إلى السعي الواعي للتسلية والحرية التي تتوافق مع الصخب، وربما بمعية الفائدة الجانبية للنظام السياسي الحاكم غير المستقر.

تسمح الاحتفالات ـ Ventilissten كما يسمونها الألمان ـ للناس بأن «يطلقوا بعض البخار». وتثير هذه التسمية الألمانية، سؤالاً مقلقاً عن الحياة الاحتفالية: هل تسمح هذه الاحتفالات للحكومات بأن تمارس الهيمنة بسهولة أكثر، كي تسيطر بيد أشد، لأن الفلاحين قد سمح لهم بالاحتفال، بمعنى ما، في أوقات محددة، وتمكنوا فيها من التصرف بجنون وانفلات؟ على وفق هذا السيناريو، تصبح الحياة لا تطاق شيئاً فشيئاً لمن هم على هامش الحياة والمسحوقين. لكن على وفق القراءة المتفائلة، تعلم الكرنفالات الثورة عبر توفير تذوق كبير للحرية. ويستمر هذا الرأي في التساؤل، كيف يمكن إتمام السيطرة على الفلاحين مرة أخرى بعد أن يكونوا قد جربوا قلب العالم رأساً على عقب؟

يختار ميخائيل باختين بفتور قبول السيناريو الثاني، ليوفق حقاً بين الاختيارين فيقول: تعمل الاحتفالات على أن تجعل الحياة متسامحة، وتوفر للناس «تجربة فعلية بالحياة من دون وصاية من المعايير الجامدة لثقافة العصر الوسيط «الرسمية»»[1]. إلا أنه لم يتمكن من رؤية ثورة أولية

(1) ميخائيل باختين، Rabelias and His World, trans. Helene IswlskyIBloomington: University of Indiana Press, 1984..الكرنفال ظاهرة استمرت حتى الأزمنة المعاصرة، وبالنتيجة يمكن أن تمنحنا جميعاً مصطلحاً عاماً هو الاحتفالية Carnivalesque الذي يدل

في الحياة الكرنفالية. وأميل إلى تحليل ناتالي ديفز لمثل هذه النشاطات الكرنفالية التي تعرض تقييماً أكثر جذرية لفعاليتها السياسية. يمكن للاحتفالات أن تديم قيماً معينة، إلا أنها يمكن أيضاً أن تنتقد النظام السياسي، لتساعد في «تفكيك مغاليق الملك والدولة». تؤكد ديفز أن:

«قبل وجود الطبقات الاجتماعية والدولة، كانت الكوميديا والجد صنوان؛ ومع العبودية والإقطاعية، بضمن ذلك القرن السادس عشر، يصبح الكرنفال حياة ثانية، واقعاً ثانياً للناس، منفصلاً عن الدولة والسلطة، لكنه لا يزال عاماً وثابتاً؛ وفي المجتمع البرجوازي (ويشعر المرء الأمر ذاته واحسرتاه في... المجتمع الاشتراكي) تراجع الكرنفال إلى البيت والعطلة. وعلى أي حال فإن الكرنفال لا يدعم المؤسسات الجادة وإيقاعات المجتمع كما في النظريات العملية التي ذكرت للتو؛ إنه يساعد على تغييرها»[1].

إن نشاطات احتفالية كل يوم عبر الخدع والضحك تميز الحياة الفعلية في كل مدينة صغيرة وقرية في إنكلترا وأوربا منذ أواخر العصور الوسطى وخلال القرن السادس عشر. وكان الاحتفال يقام في مختلف المناسبات،

على المرح واحتفالية تصل أحياناً إلى ثمالة خارجة عن الحد. ويحمل المصطلح carni-val معنى دقيقاً حين يطبق على احتفاليات العصر الوسيط المتجددة: واناقش بعضاً من تلك الأشكال في هذا الكتاب. يعلق باختين على أهمية أن نفهم أن ذلك الـcarnival لا يمكن أبداً أن يكون مصطلحاً دقيقاً: «تجمع الكلمة في مفهوم مفرد عدداً من الأعياد مختلفة الأصول وموزعة في تواريخ مختلفة لكنها تحمل سماتاً مشتركة من المرح الشعبي. هذه العملية في التوحيد في مفهوم واحد تطابقت مع تطور الحياة نفسها؛ فأشكال المرح التي كانت تحتضر أو تتلاشى تنقل بعض سماتها إلى احتفالات كرنفالية أخرى وطقوس وصور واحتفالات بالأقنعة» (49 : p.218). (الكتاب مترجم إلى العربية)

(1) Natalie Zemon Davis, «The Reasons of Misrule; Youth Groups and Charivaris in Sixteenth Century France,» Past and Present 50 (1971); 49.

كما تشير إلى ذلك ديفز وآخرون، وتثبت مواعيده تبعاً إلى «رزنامة الدين والموسم (الأيام الإثنا عشر لعيد المسيح، والأيام قبل الصوم الكبير، وأوائل مايس، وعيد العنصرة أو عيد الخمسين، وعيد القديس جان البابوي في حزيران، وعيد الظهور في وسط آب وعيد القديسين) ويرتب زمنياً حسب الأحداث المحلية كالزواج وباقي الأشياء العائلية»[1]. باختصار تنفرج الأوقات السعيدة حين يشعر الناس بالاندفاع نحو التسلية، والمرح الصاخب من أجل الإلهاء السياسي والمحاكاة الساخرة لجدية الحياة كما هو معبر عنها في الاحتفالات الصغيرة والكبيرة.

وفي سنوات التردي للقرن الخامس عشر، كانت الاحتفالات الحضرية تمول على نحو بسيط من مجموعات الأصدقاء، أو بحرَفية أكثر، من نقابات أو ما يسميها ي. ك. تشامبرز، مؤرخ دراما العصر الوسيط، جمعيات المتعة في فرنسا أو «جمعيات الحمقى» و«جمعيات اللهو» في أماكن أخر، وتسميها ديفز بدقة أكثر: «Abbeys of Misrule» (دير حكم السوء)، لأن هذه الجمعيات كانت تسخر من رجال الدين المسيحي بناء على اعتبارات كثيرة[2]. وعند بداية القرن السادس عشر، يجد المرء زعماء علمانيين للمرح الصاخب بألقاب موحية مثل رئيس دير حكم السوء ورئيس دير المسرة، وأمير المتعة، وأمير الحمقى. وتشير ديفز حتى إلى أسماء أكثر تلوناً في مدينة روين، التي تتفاخر بكاردينال المتعة السيئة، ومطران الإفلاس، ودوق ركل المؤخرة والبطريرك الأكبر للزهري.

---

(1) Natalie Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern France* (Palo Alto, Calif: Stanford University Press, 1975), see especially «The Reason of Misrule,»p. 98.

(2) كان «رؤساء الدير للحكم السيء » يتم اختيارهم من صفوف الشباب قليلي الخبرة، وهو ما يعني أن تلك الجماعات كانت مشحونة بنشاط جنسي كبير.

عمل رؤساء الدير للحكم السيء سياسيين في الشارع ومنظمين للفوضى عبر روح الاحتفال، وبالاستشهاد من ديفز، فقد منحوا مساحة واسعة لذينك المؤيدين للمساواة وهما، «السخرية والتهكم». لقد أخذا على عاتقهما ممارسة السلطة القضائية على المظاهر الأكثر خصوصية لحياة القرية ـ الحكم السيء فرض الحكم بالنظام ـ وتحديداً الحكم على سلوك المتزوجين معرضين الإذلال العلني للمتزوجات الجدد اللائي فشلن في الإنجاب في السنة الأولى، والأزواج الخاضعين لزوجاتهم والزناة وهدفهم المفضل الشيوخ المتزوجون من شابات. لقد اخترعوا عقوبات جديدة مثل: التغطيس في التيار القريب، أو الركوب بالعكس على حمار والسير في القرية أو عبر أغلظ وأفظ احتفالات أسموها charivari. وتبين هذه الشاريفاري ما الذي يمكن أن يحدث حين يقع القانون بين أيدي الدهماء: وتبرهن الحصيلة أنه أكثر تحفظاً مما شرعته الحكومات ذاتها.

فلنأخذ مثلاً حالة الشيخ الذي اتخذ زوجة له تصغيره بسنين عديدة. ينتدب احتفال الكاريفاري مجموعة من الشباب والأولاد المقنعين ليتجمعوا خارج بيت الزوجين ويطرقوا على الأواني والطبول ويعزفون الأبواق ويدقون الأجراس، ليصنعوا جلبة كبيرة على قدر الممكن ـ «موسيقى صاخبة»، تمتد أحياناً لمدة أسبوع بلا توقف. ويرى بعض المؤرخين هذه الاحتفالات من الضجيج على أنها إعادة خلق للعادات البدائية السحرية، نسيت معانيها منذ فترة طويلة، إلا أن الغاية الأساس منها لربما طرد الشيطان.

وتعطي ناتالي ديفز تأويلاً عملياً لها. فمع التوقع بأن الحياة قصيرة في القرون الوسطى، كان الزواج مرة أخرى شائعاً. وأن الشيخ إذا تزوج من

بنت شابة لا يعد ذلك خرقاً للقانون الموضوع، إلا أنه يزيح من الجماعة فتاة مرغوبة وهذا ما يستاء منه الشباب. لم يكن الطرق بأواني المنزل لإثارة الضوضاء فقط، بل هو ثورة واضطراب وضحك صاخب من الجثة، الأحمق الذي يبحث عن الحب. لقد كشف احتفال الشاريفاري للقرية بأكملها ـ وأذاع الأخبار عن ما هو غير لائق بطريقة فظة جداً ومباشرة. فمن دون أن ينطقوا بكلمة واحدة أو يطلقوا حكماً واحداً تصرف الأولاد بسلوك يتلائم مع جميع من يسمعهم. هؤلاء الذين وضعوا أنفسهم رؤساء الدير ـ الذين قد يحسبون اليوم عصابات من الشباب المنفلتين ـ قد أحكموا قبضتهم على القانون وأعلنوا عن مصالحهم الأنانية بإدانتهم لسلوك منحرف، بمعنى، أنه سلوك منحرف للآخرين. وفي التزامهم بالفوضى، ثاروا من أجل تعاليم صارمة للسلوك. وكانت النتيجة عادات محافظة أكثر من القانون الموضوع من الكنيسة أو الدولة.

ويصف لنا الأنثروبولوجيون والمؤرخون أزمنة أخرى، جرت فيها احتفاليات أكثر فوضوية في السلوك حين حانت فرص للفلاحين لقلب العالم رأساً على عقب، أو قلب النظام الاجتماعي العام. وأطلق على هذه الاحتفالات اسم الكرنفال Carnival. ويعرض ريتشارد ج. باركر، الأنثروبولوجي الذي قام بعمل ميداني واسع عن الكرنفال في البرازيل، واحداً من التعريفات الغنية جداً بالمعلومات عن ذلك الاحتفال الشعبي تحديداً:

«لقد جرى تأويله عبر معارضته لعالم الحياة اليومية، بكونه طقساً انقلابياً أو تمرداً تكون فيه الحياة الاجتماعية منقلبة على رأسها والزمن يتلاعب يتأخر ويتقدم. كما جرى النظر إليه على أنه عالم الضحك والجنون

واللعب، ينحل فيه النظام المتأسس للحياة اليومية إلى واجهة على الأغلب هي من الفوضى اليوتوبية، التي تنقلب فيها البنى الهرمية كلها ويجري الإعلان عن المساواة الأساسية للبشر كلهم. وفوق ذلك كله، صار مفهوماً أنه بكونه احتفال للجسد ينتهي فيه وجود كل الضغوطات والمحرمات للحياة العادية وتنفتح الأبواب لأي شكل من أشكال المتعة على حين غرة. ومن المؤكد أن، حتى اسم الاحتفال نفسه جرى تأويله بكونه يعني «وداعاً للجسد» (ففي كلمة Carnival تعني cannis باللاتينية الجسدوvale تعني وداعاً) ـ وهو نوع من النصر الأخير للحسية على الصوم. وعلى الرغم من أن ثمة على الأقل بعض الوعي بمظاهر محددة لهذا الاحتفال بالحسية عبر الزمان والمكان، وللرمزيات الملموسة الحاضرة في مختلف الفترات التاريخية ومختلف السياقات الثقافية إلا أن الوحدة الشكلية الأساس لهذا التراث الاحتفالي هي تولي ضمني لما يكاد أن يكون العمل البارز كله الذي جرى تنفيذه[1].

ولربما يكون باختين قد قام بالعمل الأشد متعة وإثارة عن الكرنفال. فهو يشير إلى أن هذه الاحتفالات قد تأثرت إلى حد كبير بالشعائر الوثنية المحلية، وأن بهجتها وحزنها استمد من تغير الفصول، وتحديداً من الموت والتجدد لأنواع معينة من النباتات الغذائية: والبكاء والضحك في الآن نفسه اللذان يرافقان دفن البذور في الأرض. مثل هذه اللحظات تذكر بالبكاء والضحك الذي سُجل في نصوص راس شارما السحيقة القدم.

(1) Richard G. Parker, Bodies, Pleasure, and Passions: Sexual Culture in Contemporary Brazil (Boston: Beacon Press, 1991 p. 141..

إن ما يثري المعنى أكثر هي قراءة carnis على أنها لحم meat بدلاً من جسد flesh لأن الصوم الكبير Lent هو أول حرمان غذائي في شعائر الكنيسة.

تمثل هذه التغيرات الفصلية أوقات الانتقال ولحظات التحول عندما تكون البنى سائلة في الأغلب، يبدو الضوء نفسه متغيراً جداً وأن الأشياء العادية لا يمكن تمييزها بسهولة. في تلك النطاقات من الغسق ـ في اللحظات عندما تسقط التعاريف العادية ـ فإن أغلب الأفكار المستبعدة تبدو معقولة. وتعد الأنظمة والمنظمات والمؤسسات غير حصينة على نحو غريب. عندما تتحول الطبقات، يكشف العالم عن نفسه في ومضة، متحرراً من دعائمه ومقيداته. يمكن للفلاحين أن يغدو ملوكاً. فكر في ليلة السنة الجديدة، والقرارات التي تسيل مثل الشمبانيا في ساعة منتصف الليل. يبكي الناس على السنة الماضية ويفرحون للفرصة الجديدة التي تجلبها السنة الجديدة. السنة الجديدة لها وجهان متناقضان؛ وهي المرحلة العتبية أو التحول المتصاعد.

وفي التقليد لمثل هذه الأحداث، يعرض الكرنفال للمجتمعات ـ المجتمعات كلها، وفي أي زمن ـ الفرصة للتجدد الذي ينبثق من الهدم، تجدد يولد على ظهر ذلك الضحك المكثف الذي يتجه نحو الدموع. يمكن للمرء أن يتخيل الزمن الذي لم يكن فيه الاحتفال محدداً بحدث منفصل، بل بالأحرى ثمة روح تسري في المجتمع تساعد في ركن الجدية جانباً. أما في المسيحية فإن آباء الكنيسة طردوا الضحك من مؤسستهم. وفعلت الحكومة الأمر نفسه، محتفظة لنفسها بروح من الجدية العالية[1].

أظهر علماء الاجتماع التشابهات العابرة للثقافات في الاحتفالات

---

(1) ولدت روح عيد الساتورناليا (أو عيد الإله ساتورن لدى الرومان القدماء) كمية كبيرة من الأدب العامي الكوميدي في أوربا العصر الوسيط، ومن أشهرها، «نظام العدالة السهلة» و«أرض الكوكائين».

الكرنفالية، والأشد وضوحاً فيها هو قلب نظام العالم الحقيقي، في محاكاتهم الساخرة ـ رجال يرتدون ثياب النساء أو كحيوانات، أو نساء يرتدين ثياب الرجال ـ فضلاً عن ترويجهم للحرية الجنسية. وعموماً فإن الانقلابات الجنسية أو الفجور الجنسي، لم تصل إلى التحرر الحقيقي الموروث في الكرنفال. إن الانقلابات والانحرافات تؤسس ببساطة الموضوع، لتسمح بكشف العالم غير المنظم. فتجعل الانقلابات والعكسيات من تنظيم الساعة يجري بالمقلوب؛ وهي تشير إلى أن كل شيء يستمر. إن مواجهة الفرد تلك مع الحرية هي التي أسست لروح الكرنفال الحاضنة للحرية الحقيقية. وتمثل النكات، بطريقتها الخاصة، احتفالات كرنفالية صغيرة. وهي أيضاً، تشير إلى أفعال ثورية عبر خلقها لعوالم غريبة، مؤلبة تخيلاتها ضد روتينيات العالم الكئيبة والعاجزة والمتآكلة. إن كفاح الكرنفال ينتج عنه الأنموذج الديمقراطي بعيد المنال ـ وهو خلق مجتمع الضاحكين.

إن وضع مستوى الكرنفال وهرميته متكاملتان في ساحات الضحك حتى أن الكاتب تيرنس ديس بريس يؤمن بأن الكرنفال قد ألهم تجربة اليهود البالغة الرعب، الهولوكوست. ويوضح ذلك في مقالة صادمة عنوانها «ضحك الهولوكوست»:

«لا أريد القول إن الهولوكوست يصبح كرنفالاً، بل بالأحرى أن في عالم الموت يكون مشهد الحياة وهي تدافع عن نفسها مفتوحاً لوجهات نظر غير عادية. ومن وجهة نظر باختين، أن ضحك الكرنفال يستمد سلطته من الجوع اليوتيوبي للجنس البشري عموماً. ومثل هذا الضحك هو ثورة ضد كل شيء ثابت؛ إنه معاد للقواعد والنظم والهرميات وكل شيء يغلق الحياة. إنه يحتفي بالقوى المتولدة للمجتمع الإنساني في حد ذاته، الحياة

ووفرة الحياة على حساب أشكال محددة. ويكون الضحك قاسياً ضد التهديدات الداخلية والخارجية للرفاه المجتمعي. إنه يطيح بكل شيء إلى الأرض، بكل ما هو رسمي والسلطة الدنيوية على الأخص[1].

يلاحظ ديس بريس أن في الدراسات عن الهولوكوست يصر الرأي العام على الجدية المطلقة، لأن هنالك شعوراً بأن الكوميديا: «تقلل أو ترخص أو تنكر شأن الخطورة الأخلاقية للموضوع ذاته». إلا أن ديس بريس يناقش ذلك عن فوائد التناول الكوميدي للهولوكوست، لأنه «لسنا بحاجة إلى المزيد من الخوف أو الحزن، بل نحتاج إلى الرؤية الشجاعة. مفارقة التناول الكوميدي هي أنه عبر تنظيم الأشياء عن بعد نحصل على استجابة أكثر صرامة وفعالية. وفي القضية التي ننظر فيها لسنا مجبرين كلياً، كما هو الحال في الجدية العالية للتراجيديا، على التوقف التام[2]. حتى مع شيء غير عاد مثل الهولوكوست، فإن النكتة أو التنكيت يمكن أن يكون أمراً مجدداً ومساعداً على البقاء الإنساني. يشير ديس بريس إلى كتاب إيمانويل رينغلباوم «ملاحظات من غيتو وارشو» ليؤكد قيمة النكتة في مواجهة حتى أعتى الشرور. يوثق رنغلباوم النكات التي يطلقها نزلاء السجن المشدد كي يحافظوا على إنسانيتهم. ويؤكد ديس بريس أن أغلب نكات رنغلباوم، تظهر ثانية في كتاب ليسلي أبستين «ملك اليهود»، التي هي رواية كوميدية عن الهولوكوست. لقد شكلت النكات والكرنفالات واحدة من الطرق الوحيدة التي تمكن فيها نزلاء السجن المشدد المحافظة

(1) Terrence Des Pres, *Writing into the World: Essays*, 1973 1987 - (New York: Viking Penguin, 1991), p. 282.

(2) Ibid., p.286.

حتى على رواية المستقبل. وتمكن هؤلاء النزلاء فقط من التحضير للنهاية، بالاستعارة من نيتشة، عبر شكل:

الكرنفال باسلوب راق، لأن الضحك والروح العالية لأغلبية القصف الروحي، للقمم المتسامية لأعلى هراء وازدراء أرسطوفاني للعالم. ربما سنكتشف هنا ميدان «اختراعنا»، ذلك الميدان الذي يمكننا أيضاً من أن نبقى أصلاء، ولنقل، مثل كُتّاب المحاكاة الساخرة في تاريخ العالم ومضحكي الرب ـ ربما، حتى إذا لم يكن لأي شيء آخر اليوم أي مستقبل، فإن «ضحكنا» قد يكون له مستقبل[1].

في الانقلابات المؤقتة للكرنفال، تحتل الممكنات الهائلة للمستقبل مكان المقيدات المخيفة للحاضر، وأخطاء الماضي التي تصيب بالشلل. وواحد من الانقلابات التي تستحق الملاحظة أكثر من غيرها، التي استولى فيها المهرجون على مناصب السلطة، حدثت في كرنفال سيطر عليه ليس الناس من العامة بل سيطر عليه رجال الدين، وعرف حتى نهاية القرن الرابع عشر في إنكلترا (ولوقت أطول في أنحاء من فرنسا) باسم عيد الحمير أو عيد الحمقى أو بلاط الحمقى. وبقيت هذه الأمثلة على صخب الطلاب، التي تقام في وقت عيد ميلاد المسيح، ذات تأثير إلى زمن طويل يثير الدهشة: وقد بدأ الحظر المبكر منذ النصف الأول للقرن السابع، أعلنه مجلس توليدو؛ وآخرها من برلمان ديجون في 1552. في هذه الانقلابات يوضع فتى من الكورس في الكاتدرائية أو رجل دين من مرتبة بسيطة في جامعة بمنصب المطران بينما يمثل بقية الأولاد الناس المصلين بقيادتهم لمجموعة من الحمير إلى الكاتدرائية، «ويحدث تجاوز للحد حين يرتدي

---

(1) Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, p.150.

الموظفون ثياب نساء ويرقصون في مكان الكورس، ويلعبون النرد في الكنيسة، ويبخرون الكنيسة بدخان أحذية محترقة، ويتجولون في المدينة يغنون أغاني فاحشة ـ وتأتي مصداقية هذه النشاطات كلها من ملاحظة المعارضين الغاضبين[1].

يشير جوان بيليثوس، رئيس جامعة اللاهوت في باريس، في كتابه «خدمات عقلانية مقدسة» (1182 ـ 99) أن عيد الحمقى ظهر من احتفال الشماسين، الذي كان يقام إما في الختان أو في عيد الغطاس أو في اليوم الثامن بعد عيد الغطاس. ويكون عيد الغطاس «الإشراق» إحدى اللحظات الكلاسيكية في التحول؛ بالتأكيد، ما يشرق هو ضوء ديمقراطي مبهج سوف يقضي على التمايزات الطبقية كلها. وسيحفز المسيح أولئك المخلصين حقاً لأن يصبحوا «حمقى الرب»[2]. وفي هذا السياق يبدأ احتفال الحمقى.

وفي مصادر العصر الوسيط، لا يشير جوان بيليثيوس بالطبع إلا إلى شيء مثل احتفال الحمير. لكن البداية الحقيقية ـ لها أصول من مدينة أور ـ التي غالباً ما تغيب عن المؤرخين. ويمكننا، على أي حال، ملاحظة أن في

---

(1) John M. Ganim, «Carnival Voices and the Envoy to the *Clerk's Tale,*» *Chaucer Review* 22, no. 2(1987): 126.

(2) دعا فرانسيس الأسيسي، الذي يمكن عده أعظم قديسي العصر الوسيط نفسه بـ«مهرج الرب»، «لاعب السرك لدى الرب». كان فرانسيس على استعداد دائم لأن يفاجأ بالمسرة، مستعداً للضحك بعفوية ولفرحة تولدت من تجربته الحميمة مع الرب. ويشير جوهان هيوزنغا أن بسبب محاولة بعض القديسين لأن يصبحوا لطفاء وحميمين، فهم يتحولون إلى مهرجين. وعليه فعلى الرغم من كل التقديس الذي وصف به القديس جوزيف فقد أصبح «جوزيف الأحمق» في الفن والأدب، مهرج يرتدي رقعاً متعددة الألوان. أنظر: Johan Huizinga, The Wanning of the Middle Ages: St. (New York: Martin's press, 1949), p.170.

المراحل الأولى من الدولة الرومانية كانت المناسبات الرسمية مثل مواكب الانتصار ومواكب العزاء يجري الاستهزاء والسخرية منها. لكن مع نضوج الدولة وترسخ البنية الطبقية، «تحولت الأشكال الكوميدية كلها، بعضها مبكر وبعضها الآخر متأخر إلى المستوى غير الرسمي. وهنا اكتسبت معنى جديداً، إذ تعمقت وأمست أكثر تعقيداً، حتى أصبحت تعبيراً عن الوعي الشعبي، وعن الثقافة الشعبية. هكذا كانت الاحتفالات الكرنفالية للعالم القديم، خصوصاً الاحتفالات الرومانية في عيد الإله ساتورن، وكذلك كانت كرنفالات العصر الوسيط[1]».

كانت الحمير تظهر في تلك الاحتفالات الساتورنية، في الغرب الأوربي، وتحديداً في فرنسا. وكانت صورة الإله ساتورن تظهر بكونها رصاصية وبليدة وبطيئة، ورمز ملائم للنهاية المتعبة للسنة. في هذه الاحتفالات، يكون الأحمق المسيحي منهكاً ويرتدي غطاء رأس فيه أذنا حمار، ويموت بين يدي روح السنة الجديدة ـ الطفل حورس (إله مصري يتمثل في صقر أو عقاب)، أو أحياناً الطفل زيوس، في نسخة شتوية لقتال الصوم Lenten Combat في المسيحية.

واحتفل الأثينيون بالتحولات الفصلية لروح السنة في ما سمي بـ«احتفال لينايا Lenaea وعروضه مطابقة لما كان في العالم القديم، بضمن ذلك أوربا في شمالها الغربي. ويماثل فيها شخص يدعي أنه العارف ببواطن الأمور نفسه بالرب، ويبدو أنه يخضع لإثني عشر تحول رمزي... كلما مر عبر المنازل المتتالية للأبراج قبل أن يخضع لطقسه في

---

(1) Bakhtin, Rabelias, p. 6.

الموت والولادة»[1]. وقد وردت إلينا هذه «التحولات» في شكل أنيق من الرواية مثل رواية «تحول لوسيوس»؛ والمعروفة باسم «الحمار الذهبي»، تأليف لوسيوس أبوليوس، من القرن الثاني بعد الميلاد. والأكثر إمتاعاً في تاريخ الضحك، يحضر لوسيوس في الفصل الرابع «حفل الضحك» في مدينة هيباتا، حيث يحضر المواطنون حفلاً مهيباً على شرف الضحك، بكونه أفضل الآلهة، وهو الذي يتوجب دائماً أن يجري فيه الاحتفال بنوع من الفعاليات المضحكة الجديدة». وإذ يُبارك لوسيوس من إله الضحك يقولون له فجأة «سيرافقك الضحك الآن حيثما ذهبت ولن يسمح لك أبداً بالكآبة، ويطلي جبهتك بالألوان المبهجة التي تجعلك كأنك هو»[2]. وهذه بالتأكيد مباركة ساخرة وفيها مفارقة؛ لكن على الرغم من ذلك يتوجب على لوسيوس أن يفهم الضحك، ويتوجب عليه الاحتفال بقوته ويتلقاه كأنه جزء منه، قبل أن يستطيع القيام بالعمل الصعب طوال بقية السنة. وهو سيحتاج إلى القوة لإنجاز ذلك العمل. فبعد كل شيء، يتحول العالم إلى أن يكون بارداً وثلجياً؛ وليس غير القوة الداخلية التي تأتي من الضحك تستطيع فقط أن تجعله يتجاوز ذلك.

من هنا، يلعب التحول دوراً مركزياً في هذه الاحتفالات، حتى في تجسيداتها في العصر الوسيط؛ والأحمق، الذي من المفترض أن يخضع للتحول طوال دورة السنة بأكملها، يمكنه الكلام عن تجربة ومسؤولية.

(1) Robert Graves, ed., *The Golden Ass* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1951), p.xv.

(2) Ibid., pp, 60 - 61. يكتب غريفز في مقدمته أن «هنالك بالفعل مثل هذا الاحتفال في هيباتا» (p.xvii).

لكن على المرء أن لا تخدعه المظاهر ـ ومن البراءة الظاهرية التي تمكن أغلب النكات العملية من إبراز فخاخها ـ ذلك لأن الأحمق يتحدث أيضاً بحكمة دنيوية.

ربما أتى تحول كلمة ass (حمار) لتعني «المؤخرة» من الاستعمال الكرنفالي للحيوان في احتفالات العصر الوسيط. يوحي الحمار داخل الكنيسة بحيوية قوام الحيوان التي روجها باختين بكونها القوة الفعالة لضحك الفلاح. وتحول كلمة ass الحمار ربما أيضاً يكون قد تعاضد مع كلمة أخرى هي arse «المؤخرة»، إذ كانتا في حوالي العام 1000 الميلادي مرادفتين لمعنى واحد. وأخيراً كان لشكسبير شخصيته التهريجية الساذجة Bottom «الأسفل» الذي تحول إلى حمار، ولذلك بمعنى ما اصبح كله أسفل. وإذ أصبح مذهولاً من الحب، استيقظ بوتوم ليجد نفسه وقد تحول رأسه إلى رأس حمار، في واحدة من احتفاليات شكسبير الكوميدية وهي «حلم منتصف ليلة صيف»[1]. ويعود تاريخ تلك المسرحية إلى حوالي 1594 ـ 5، تماماً في الوقت الذي غادرت فيه كلمة ass الحديث المهذب بكونها إحالة تشريحية صريحة.

على أي حال نحن نغدو حميراً أو بلهاء، ويغذي الاحتفال والكوميديا ذلك التحول. يصف المؤرخ أنيد ولسفورد، الذي كتب التاريخ الاجتماعي الأكثر تفصيلاً عن الحمقى، الانعكاس الديني المطلق الذي أوجدته احتفالات الحمقى أو احتفالات الحمير واحتفت به: «بدأ التحول

---

(1) يستخدم شكسبير فعلًا جديداً وهو gleek (نكتة أو خدعة) ـ «كلا أستطيع الخداع أحياناً» (3.1.150). مضيفاً مستوى آخر من البراعة لفن الإضحاك. ويعرف معجم أوكسفورد المصطلح ـ الاسم والفعل ـ «أن تصنع نكتة على حساب الآخر»، يعني «أن تسخر منه»، أو «تخدعه».

بغناء نشيد صلاة المساء، حينها تكررت مرة بعد أخرى الكلمات «يوم أنزل الجبابرة من مقاعدهم ورفع شأن المتواضعين والضعفاء»، بينما انتقل «القضيب» أو العصا إلى يدي أحد الشماسين المقيتين الذي بكونه «المطران أو البابا أو ملك الحمقى» قد قاد رفاقه إلى مرابط رجال الدين الأعلى درجة، كي يبقوا هناك ويحتلون مناصبهم خلال فترة الاحتفال»[1]. كانت تأدية الصلاة على شكل مهزلة، ثم بخور ينتهي بحلوى ولفائف سجق. وما أن يتجمع الحمير داخل الكنيسة يقوم المحتفلون بالنهيق ثلاث مرات «عيد حمير سعيد»، بدلاً من «إذهبوا فقد انتهت الصلاة». ويرد المجتمعون بالنهيق نفسه وينهقون حتى تبدو الكنيسة كأنها إسطبل.

عند منتصف القرن الخامس عشر، لم يتواصل الاحتفال في فرنسا، بل انه ووفقاً للحسابات المعاصرة نما بقوة ليكون أكثر جموحاً. يعيد أ.ك. تشامبرز طباعة جزء من رسالة يعود تاريخها إلى 12 آذار 1445، أرسلت من عميد اللاهوت في جامعة باريس إلى مطارنة فرنسا. وهي تتضمن تمهيداً لمحاولة أولية في إدانة مثل هذه الاحتفالات، وهو يشير إلى أن الأثر الوحيد الباقي من لوائح الوثنية نجده في احتفال الحمقى. ثم يصف العميد أيوستاس دي ميسنيل، نسخته المتداولة:

ربما ترى الرهبان ورجال الدين يرتدون الأقنعة ووجوه الوحوش في ساعات العمل. إنهم يرقصون جماعياً مرتدين ثياب النساء، والقوادين والمنشدين. يغنون أغاني فاسقة. يأكلون النقانق السود على حافة المذبح بينما يردد الكاهن الصلاة. ويلعبون النرد هناك. رائحتهم زنخة من أحذيتهم

---

(1) Enid Welsford, *The Fool: His Social and Literary History* (Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1966), p. 200.

القديمة. يركضون ويقفزون وسط الكنيسة، من دون ما خجل أو حياء. وأخيراً، يتجولون في المدينة ومسارحها في عربات وأثاث رث ويثيرون الضحك بين رفاقهم والمارة من الناس في عروض فاضحة، تتضمن إشارات مخزية وأشعار سوقية وفاسقة[1].

كل احتفال مهرجاني ينال قوته من تجاور صور مناقضة. ودرس نشيد القداس له صلة هنا، لأنه ينم عن زمن لانقلاب سياسي جاد، زمن سيكون فيه المتجبر متواضعاً ويعلو فيه شأن الضعيف. إن الهرمية وتآكل الحال تأتي قبل سلطة المسيح. يتلو رعايا الأبرشية نشيد القداس في زمن التحول الأساس، في صلوات المساء، الساعة السادسة الكنسية في الطقس الإلهي، الذي يشير إلى نهاية النهار وبداية المساء. المعاكس الأكبر في المهرجان يحدث في اللحظة الحاسمة في التقويم المسيحي، وهو الانتقال إلى الصوم الكبير. وتظهر هذه الحركة كمعاكس يحدث بين نوعين، المهرجان والصوم الكبير، بين ما يسمونها الفرنسيون أيام الدهون وأيام الصيام، joursgras and joursmaigres، كما هي مجسدة في رجل سمين يتصارع مع امرأة عجوز نحيلة.

ويمثل المهرجان ميلاً كبيراً إلى الشهية النهمة، وهي شهية تتطلب أكثر من الإشباع ـ يتوق المهرجان إلى الشعور بالتخمة المطلقة ويرفض أية قيود من أي نوع ومحرمات من أي نوع. ومن الناحية الأخرى، يحب الصوم فرض قوة تمنع ممارسة الجنس، وتفرض أوقاتاً محددة للامتناع ليس من اللحم والبيض فحسب، بل أيضاً من ممارسة الجنس، والذهاب للمسارح

(1) E.K. Chambers, *The Medieval Stage* (Oxford University Press, 1903), p. 153.

وكل أنواع الاستجمام. وإيقونياً يجري تمثيل الصوم بكونه مخلوقاً هزيلاً (يعني الصوم Lent «الزمن العجاف»). أما المهرجان، فعلى العكس من ذلك، يبدو شاباً، بهيجاً، سميناً، جنسياً، نهماً واستثنائياً في الأكل والشراب، عملاق جنسي قوي لا يكل ـ شكل فالستافي مهول. المهرجان هو أوليفر هاردي وبود آبوت وسانشوبانزا؛ والصوم هو ستان لوريل ولو كوستيلو ـ رجال قويمون في فرق فكاهية، ولا يطلقون النكات أبداً، وهم في الحقيقة يقفون في طريقهم، ويتصرفون بكونهم يكبحون الضحك: رجال «صارمون».

هذان النبضان المتعاكسان ـ الانبساط والشد، الحرية والتحكم ـ يميزان نسبة كبيرة من تجربتنا. إن نبضنا الطبيعي المتحمس يحتاج إلى التهدئة من خلال طلب العيش في مجتمع ومن هنا يأتي التعرف على حقوق الآخرين. اللغة ذاتها تتبع هذين المسارين العامين: تبدو الشفاهية ـ سرد الحكايات ـ وهي تطوف بالموضوع والجمل من دون أي اعتبار لقيود من أي نوع. أما القراءة والكتابة، من الناحية الأخرى، فلابد من إطاعة عدد وافر من القواعد والرؤى ـ في النحو والصرف والمعنى. النزاع بين المهرجان والصوم هو حوار، مضحك حقاً لكنه تنافس جاد ليس فيه من منتصر، لأن النزاع ذاته هو الذي له الأهمية القصوى. ينتج النزاع مسافة تضيء للحظة الطبيعة الحقيقية للمؤسسات ـ نوع من الوعي. يسمي الأنثروبولوجي فيكتور تيرنر انفتاح المسافة «مرونة لما بعد اللغة»: «نحن البشر دائماً ما نكون واسعي الاطلاع وواعين وقادرين على الضحك من مؤسساتنا، نخترع حياتنا جماعياً ونمضي في طريقنا، نلعب الألعاب، ونحقق

كياننا»[1]. ومن هنا نرى أن مهرجي الهنود الحمر نافاجو، الذين يسمون كوشاري Koshari أوMudheads مادهيدز، يمثلون نصفاً من نافاجو ـ أو فرعاً منهم ـ ويسخرون من الاحتفالات الجادة التي يحييها الفرع الثاني[2]. وعبر هذه المحاكاة الساخرة، بأسلوب مهرجاني، تستطيع المجتمعات، وخصوصاً مجتمعات ما قبل الكتابة (أو، من الأفضل القول، المجتمعات غير المتعلمة) بالحديث عن نفسها.

ثمة فكرتان أخيرتان عن المهرجان (الكرنفال): مثل النكات يحيل المهرجان إلى المستقبل، مستقبل يصر على أن الأحوال يمكن أن تكون أفضل وأكثر متعة. الحرية المهرجانية تسمح للناس بالتنفس في عالم متحرر من كل القيود والالتزامات. وبشأن الوقت القصير الذي يستمر فيه الاحتفال، فهو يقدم واقع تلك الرغبة الحلمية للعصر الذهبي:

«يشكل الاحتفال ـ الشعبي نظرة نحو المستقبل. إنه يعرض انتصار ذلك المستقبل، لذلك العصر الذهبي، على الماضي. وهو انتصار لرفاهية الناس المادية وللحرية وللمساواة والأخوة. إن ولادة الأقوى والأحسن، لا مفر منها وحتمية مثلها مثل موت القديم. الواحد يتحول إلى الآخر، والأحسن يهزأ من الأسوأ ويقتله. ولن يعود في العالم ولا بين الناس من مجال للخوف. ذلك لأن الخوف يمكن أن يدخل فقط في الحيز المنفصل

---

(1) Quoted in Kathleen M. Ashley, ed., *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism: Between Literature and Anthropology* (Bloomington: Indiana University Press, 1990), p.xix.

(2) يرتدي الكوشاري ثياباً متعددة الألوان، أو يلبسون في العادة، ثياب النساء، كأنهم يحولون الاحتفال إلى محاكاة زائفة ويتصرفون كأنهم متحولون جنسياً.

عن الكل، الصلة الميتة المنقطعة من الصلة التي ولدت. الناس جميعاً والعالم في حالة من الفرح وعدم الخوف. يتحدث هذا العالم بأكمله في الصور المهرجانية كلها؛ إنه يسوس أجواء الاحتفال كلها، جاعلاً الجميع يشاركون في هذه اليقظة[1]».

ينتهي حلم العصر الذهبي، بالطبع، بوصول الصوم. يطالب عازف المزمار بأجره. لكن بعد المشاركة بالمهرجان، تبقى فكرة التحرر السهل في رأس وقلب أي أحد، بالطريقة ذاتها تماماً التي كانت تأملها شخصية بوبر (الفقير). كل فلاح وفقير يمكنه أن يتذوق بلسانه أو بلسانها ذلك الطعم البطيء للحرية. نعم ربما يكون الصوم قد وصل، إلا أن روح المهرجان قد تنبثق في أية لحظة؛ يعرف الفلاحون الضاحكون أنه يمكن للعالم أن يتحول في أية لحظة رأساً على عقب. وهم يعرفون أن الضحك هو أفضل سلاح خفي لوضع نهاية للزمن الإنساني، لخلق، حسب ما يقول أوغسطين، «صباح العالم». ومن المؤكد أن أوغسطين ناقش في كتابه «مدينة اللّه» أنك إن تلعب من أجل الرب فهي طريقة لتبعث السرور فيه.

الفكرة الثانية التي ترتبط بالأولى هي: مثل النكتة، يلعب المهرجان دور القاتل. بمعنى أن العالم الجديد، يصوب دائماً بندقية على رأس العالم القديم. وأن تلك العناصر التي تظهر على السطح في المعركة بين المهرجان والصوم ـ والسمين والنحيف، والقاتل والضحية، والفتي والأعجف، بمعية الإحساس المتجدد للمستقبل، وتحرير المجتمع من التمايزات الطبقية كلها ـ هذه جميعاً تلتقي في أواخر القرون الوسطى

---

(1) Bakhtin, *Rebelias*,p.256.

بتشوسر وأول نكتة كتبت بالإنكليزية. يصل تشوسر إلى أعلى ديالكتيك طقسي للاحتفالات الشعبية ويصب الشخصيات وما تقوم به من أفعال في الأدب. إنه يجعل القصة مهرجاناً.

6

تشوسر يطلق أول نكتة في بلده

Menin: هي الكلمة الأولى التي عزم هوميروس على أن يفتتح بها الإلياذة التي تتكون من مقطعين. ذلك الاسم الذي فقد معناه القديم الدقيق، وقد ترجمه بعض الكلاسيكيين بكونه شعوراً قريبا من «الغيظ» أو «الغضب»؛ فقد اندفنت في تلك الكلمة فكرة الانتقام والأمل المحموم في المساواة مهما كان الثمن. يعزو هوميروس الكلمة إلى أخيل، ليرافق شراسة غضبه من الآلهة وليبين عجرفته ـ ليظن أنه ربما يصفي الحساب مع الآلهة. تحمل رغبة أخيل جمهور القصيدة إلى لب الخطر؛ إنه يأخذهم ليقابلوا وجهاً لوجه ذلك المفهوم المخيف الذي يدعى «العقاب الإلهي»[1].

ويحفز انفجار أخيل خصاماً مع الآلهة يأخذ حيزاً كبيراً من الإلياذة. وما سقط من غضب أخيل قد ذرف الكثير من السواد على الأدب القديم. ويبدأ يترسخ أثناء السنوات الأخيرة من القرون الوسطى، مانحاً القوة والشكل لكتاب تشوسر «حكايات كانتربري» في الوقت الذي لم يعد فيه الحب

---

(1) الإلياذة هي القصيدة التي تسجل أول ضحكة في الغرب، وهي أيضاً تمنح جمهورها أول نقاش طويل عن الانتقام. بينما لا أرى أن الضحك والانتقام يظهران دائماً سوية، إلا أنني أرى أنهما لا ينفصلان مطلقاً في السرد العدواني للنكتة.

غير المشروط ـ إثر التسامح المسيحي ـ قادراً على تحييد الأفكار غير الحضارية بكونها انتقاماً. إن يوفر الأدب أي توثيق للتحول الاجتماعي، يكون التسامح نادراً في أواخر العصور الوسطى. ويبين لنا تشوسر ذلك.

أفضل وصف للقوة الدافعة لحكايات كانتربيري أن تلك العاطفة القديمة في الغضب Menin تحولت إلى شيء ما يعد أكثر تقبلاً من الناحية الاجتماعية ـ مسابقة في سرد القصص بين ثلاثة وثلاثين حاجاً وهم يولون وجوههم من لندن إلى مدينة كانتربيري المقدسة ثم يعودون منها. يأخذ تشوسر طرف فكرة الانتقام عبر وصف الفعل الأدبي كله في قصيدة بكونه لعبة: إنه يرى منافسة في جوهر اللعب والرياضة الصحيين. في الطقس التشوسري المتشكل للانتقام لا أحد من المفترض أن يتأذى ـ على الأقل من الناحية الجسدية[1].

إلا أنه يبدأ بأكثر الطرق جدية. يروي الفارس الحكاية الأولى، وهي قصة بالغة الجدية تكشف عن العواقب المميتة للمنافسة. أي أنها تكشف عن فكرة المنافسة بمعزل عن أية روحية للعب والرياضة، وخالية من المرح والروحيات العالية. لا أحد غير الآلهة يضحكون في القصة، وحتى هم لا تنم عنهم إلا ابتسامة متكلفة، سخرية منتزعة توضح الارتباطات الأدبية للحكاية بالعالم الكلاسيكي. وفي مستخلص حكاية الفارس، يقطع ميلر نظام السرد ليقول إنه سيسعى للانتقام من الفارس. فيتحدى قدرة الفارس على السرد القصصي: فيعلن «سوف أرد على حكاية الفارس». إن قطع ميلر، هو إعلان

(1) لم تذكر كلمة انتقام revenge في الإنكليزية حتى القرن الرابع عشر. والكلمة المرادفة لها re-taliation لم تذكر إلا بعد قرون من ذلك. وتفضل الإنكليزية في العصور الوسطى الكلمة التي أستعيرت من أدب الحب وهي requite، التي تعني «التباري في تقدم أحد ما».

صريح لرغبته في عرض براعته في السرد القصصي، وهي تبرز في تاريخ الضحك بكونها اللحظة الحاسمة والأساس لأسباب عديدة.

أولاً يعصر ميلر كل ما يستطيعه من فكرة الانتقام. وقصته نفسها هي عن الانتقام: الزوجة ضد زوجها، والعشيق ضد منافسه والطالب ضد صاحب الأرض والمرأة ضد الرجل وساكن المدينة ضد الريفي، وما إلى ذلك. إلا أنه في سرده لحكايته يسعى بدقة ودراية إلى الانتقام من أحد الحجاج اسمه ريف. ومن دون أن ينطق بالكلمات يفصح ميلر عن حسده لبعض مظاهر حياة ريف ـ وأولها زوجة ريف الجميلة [1]. وأخيراً ما هو أكثر أهمية أن ميلر بالتأكيد يأخذ «حكاية الفارس» ويجعل منها أساساً متيناً للفكاهة: إنه يثأر من جدية الفارس بقصة قصيرة وذكية مبنية ببراعة يمكن أن نطلق عليها أول «نكتة» باللغة الإنكليزية.

وللوصول إلى ذلك تطلب من تشوسر ضربة من الذكاء الأدبي: فلاحظ أن ملموسية النكتة العملية يمكن أن تنعكس في جملة لفظية شديدة، وهذا ما يجعل الضحية أكثر ضعفاً ـ شعورياً وجسدياً ـ من دون ضربة جسدية، بل بكلمة جوهرية أو جملة ذكية. لقد خلق تشوسر أيضاً صناعة النكتة: فالجمل الضاربة يكون وقعها أشد وطأة عندما يقوم بنقلها رجل ضخم. وعكس ذلك، يتهاوى النحيف بسهولة أكثر من قوي البنية.

في «حكاية ميلر» يزيح تشوسر الستار ويعرض لجمهوره في القرن الخامس عشر رؤية تعيش في مستقبل الأدب. لقد تناول تلكما الشكلان

---

(1) نتذكر مناظرة أفلاطون مع بروتاركوس في «فيليبوس» التي يستمتع الناس فيها بسوء طالع جيرانهم بسبب مشاعر الحسد. وينتج الحسد عن اختلافات في الحال: فيشعر الحاسد أن الآخر يشغل منزلة أعلى منه في الحياة ويتمنى «المساواة».

الشفاهيان الطريفان اللذان ذكرهما أولاً سيشرو وهما ـ dicacitas and facetiae ـ ومنحهما شكلاً جديداً في الكتابة. فبينما يسرد ميلر قصة عن العديد من النكات العملية ـ فيضان مزيف، وقبلة مهدورة، وضرطة موجهة بعناية، وحمار محترق ـ نجد أن حكايته ذاتها تتألف من نكتة كبيرة سيئة عن السذاجة والخداع، موجهة ضد منافسه الكبير، ريف.

وهذا أمر أكثر من خلق صراع لأحد الحجاج وهو ينفس عن نفسه ضد آخر، أو حالة من مشاعر لا شكل لها من الغضب تبرز من مكان مظلم في كيان ميلر. التنافس بين ميلر وريف له جذوره التي تصل إلى عمق روح عامة الشعب الإنكليزي. يعكس هذا التنافس الروح الحقيقية للكوميديا، وحركة التقويم وتجدد الطبيعة. ما هو على المحك هنا هي الحياة في العصر الوسيط. لا تستطيع القصيدة الاستمرار من دون التفاعل العاطفي لهاتين الشخصيتين. إن علاقتهما أساسية وأنموذجية حتى أنها توفر قوة دفع إضافية لتجعل الفعل يسير إلى الأمام. فميلر لكونه سمين ومتنمر، هو تجسيد للمهرجان، بينما ريف الشحيح والشديد البخل يتحرك عبر القصة بكونه تجسيداً للصوم.

كانت عبقرية تشوسر هي التي تمكنت من إدراك الإمكانية الكوميدية في الأدب في هاتين الشخصيتين اللتين تجسدتا في الاحتفالات الشعبية، وهما ميلر وريف. يحب الرجل البدين أن يطرح النحيف أرضاً ويرمي بنفسه فوقه. والجملة الضربة، التي هي في الأصل لطمة من بنتش للإطاحة بمنافسته جودي على ظهرها، يضعها تشوسر في رابط لفظي صحيح. عبر سرد نكات مرحة، أو حبك نكات عملية، ويضع خصماً ـ شخصاً يطوف في الخلف ويتوسل كي يُطرح أرضاً ويُهزم. وفي السرد العدواني للنكتة، تأتي هوية الخصم في

المقدمة: يواجه منافساً معروفاً لديه، وهو الذي يأمل ـ وفي الحقيقة يتوق ـ إلى دحره. وفي لحظة تحرر الضحك تلك، يسقط عدو آخر أكثر قوة وواسع الانتشار ـ وبالمناسبة في لحظة واحدة. ويتخذ ذلك العدو أسماء متنوعة ـ يوم الحكم، أو يوم الحساب، وكما هو مجسد غالباً، بالموت. وفي جزء من الثانية ـ في وقت أقل من إطلاق ضحكة ـ ينزاح حمل الحياة جانباً.

وعلى الرغم من أن أناس العصر الوسيط لم يكونوا مدعومين من المبادئ الكنسية ولا من تعاليم آباء الكنيسة، وكذلك على الرغم من حث الكتاب والكهان لهم على أن لا يضحكوا، إلا أنهم ظلوا يضحكون. إذ ليس ثمة لحظة أخرى في حياة فلاح العصر الوسيط، ولا حتى في أوقات الاعتراف والغفران، يمكن أن يتذوق فيها طعم الحرية على نحوٍ لاذع هكذا. في النتيجة المستخلصة من قصة «حكاية ميلر»، الحكاية الثانية من حكايات كانتربري، يكون الحجاج قد وصلوا إلى قصة عابثة من كانتربري. على الطريق المؤدي إلى مقام القديس توماس، قبل أن يجتازوا بوابات كانتربري، يجد الحجاج خفة الحرية عبر الضحك.

بطريقة مثيرة للانتباه، طريقة سينتبه إليها باختين بعد قرون عديدة، يبعث المهرجان الحياة في القصص بقوته الذاتية ويجسد قلب التجربة القصصية، ذلك لأن الصدام بين البدين والنحيف هو أعمق الصراعات بين الشخصيات التي تدير عجلة القصة. وعلى وفق اصطلاحات باختين، أن جدية الرواية ـ جدية الإبداع القصصي عموماً في حالة تشوسر ـ تثير باستمرار خطورة أن تكون مهلهلة: يمكن أن تكون مطروقة، أو مرهقة أو مطروحة وحتى مذلولة بمجموعة من خدع الكوميديا في النكات المنحرفة والمحاكاة الساخرة.

في النهاية، وفي حركية القص التي يسميها باختين الحوارية، التي تتنافس فيها الأصوات المتعارضة مع بعضها بعضاً في الرواية، يتصارع اللعب والجدية على السيطرة، وعبر صراع المشاعر ذاك، يولد المعنى. مثل هذا التعدد للأصوات ـ heteroglossia ـ يمكن أن يقوض أي إحساس بالقيادة المتسلطة، وذلك ما يجلب للقراء، ضحكة من القلب، وهي المسافة الجمالية التي تمكنهم كي يبتعدوا بما فيه الكفاية إلى الوراء من التجربة لتقييمها ونقدها بحرية: «لا تستبعد اللغات إحداها الأخرى، بل هي بالأحرى تقاطع بعضها ببعض بطرق متعدد... وقد يبدو حتى أن كلمة «لغة» تفقد معناها كله في هذه العملية ـ لأن من الواضح أن ليس ثمة أي مستوى واحد يمكن «للغات» كلها أن تتجاور فيه جنب بعضها بعضاً»[1]. الخلاصة اللسانية لنظرية باختين عن تعدد الأصوات هي أن اللغة تنحل في التعددية الصوتية المطلقة ـ في الصوت الذي له معنى ويُفهم من الجميع وفي كل مكان، بغض النظر عن العمر أو الجنس، ذلك هو الضحك بالطبع.

ولوضع رأي باختين مباشرة في سياق الضحك: نجد أن الخطاب القصصي يصل إلى المعنى عبر طبيعة الإضحاك المتوارثة في اللغة ذاتها،

(1) ميخائيل باختين، «الخيال الحواري» أربع مقالات، تحرير مايكل هولكويست، ترجمة كاريل أمرسون ومايكل هولكويست (Austin: University of Texas Press, 1981) ص. 291. وفي المقدمة لهذه المجموعة من المقالات التي لم يوقعها أحد، ثمة تعليق يثير الانتباه، «إن باختين يقترب من تسمية سقراط على أنه أول روائي، بسبب الدور الترفيهي الذي لعبه والذي مثله في الدراما وتحديداً في الحوار، يزيد أو يقل عن الدور الذي تلعبه الرواية دائماً» (p.xxxiii). حتى أن سقراط ذاته، بكونه «أيرون» (وهو من دعامات المسرح اليوناني القديم وواحد من ثلاث شخصيات الكوميديا الذي ينجح عادة في إسقاط خصمه المتفاخر في فهم قدراته الخاصة) يتحدث بصوتين: إنه يلعب، عبر تمثيله لدور. وهذا من طبيعة اللغة نفسها. إن تكن الرواية متجذرة في اللغة، فلابد أنها متجذرة في اللعب كذلك. إن الرواية لدى باختين تزدهر على النكات؛ ومن هنا فهي «جنس أدبي ضاحك».

عبر ميلها إلى تقويض نفسها. إن المعنى معركة شديدة الضراوة، عملية أخذ وعطاء يتم تداولها عبر الروح الكرنفالية لكون المعاني المتولدة لكل جملة تصارع ضد قيود النحو وبنية الجملة. إن الشكل السردي للرواية - النحو الشامل الذي يمنع المعنى من أن ينفجر إزاء ما «يبدو» - على أنه الروح الكوميدية التي تهدد بالتشويه باستمرار. يرى باختين أن الحماسة هي الدافع الأساس، وهي الحالة الطبيعية. أي شيء يمدننا أو يحضرنا يحاول أن يقيد تلك الاندفاعات، ويحاول أن يبقيها «ضيقة». إن تبادل الأدوار هذا بين التوتر والاسترخاء يصف الإيقاع الحقيقي للحياة، من الوظائف الجسدية الأساسية (كالعطاس والرعشة الجنسية) إلى الأحداث الثقافية الأكثر إبداعاً (الأوقات الممتعة في نهاية الأسبوع والإجازات الصيفية). وقد وصف الشعراء حتى الرحلات إلى الموت بكونها راحة مرحب بها من توتر الحياة. كذلك يدخل الضحك في هذا السياق: فالمهرج الذكي يخلق توتراً في السرد، فقط من أجل أن يرخي هذا التوتر في الجملة الضربة، في تلك اللحظة التي تتنبأ بالمتعة. إن المرح والمتعة يجاهدان باستمرار لهز قيود النظام الاجتماعي.

وينبئ هذا المسار بالحركة من الجوع إلى التخمة؛ ويمكن الشعور به في كبح عطسة أو في إنهاء صحن السبانخ لألتهام صحن الحلوى. أن الاستسلام لـ»دوافعنا نحو الدسم» هو الانغماس في إثارة المشاكل لنا، حتى من جهة الخروج على القانون. وكما يصيغها باختين: » تتحقق الوظائف الصحية «الطبيعية» للطبيعة البشرية، كما يقال، فقط بطرق محظورة ووحشية، لأن الأيديولوجيا المهيمنة لن توافق عليها»[1].

(1) Mikhail M. Bakhtin, *Reblias and His World*, trans. Helene Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984), p.214.

تركز الروح المهرجانية على هذه الرغبة الإنسانية للحماسة لتكسر القبضة المقيدة للحكم والنظام. ومهما يكن من أمر فإن البطن المدورة للرجل السمين لا يمكن أبداً ملؤها، لأن الرجل النحيف وضع نهاية لما يبدو أنه التوفير الذي لا ينتهي للطعام والنبيذ. ويعلم البدين ذلك، الأمر الذي يجعل لعبته أكثر استماتة وعجالة. وذلك أنموذج خطر لتقديمه إلى مسيحي في العصر الوسيط، الذي يعيش حياة في ظل الزمن الأخير من الصوم ـ وفي الظل المعتم ليوم الحكم. لماذا لا يرقص الفلاح، ثم، لماذا لا يمسك الفلاح باللحظة ليواجه حقيقة هذه الحياة الصارمة؟ لقد عملت الكنيسة كل ما بوسعها كي لا يحدث ذلك، بالطبع، عبر عدد من القواعد الخانقة في الزهد. إلا أن المهرجان قدم معارضة قوية سياسية وترفيهية. ومنحت الإمكانية الخفية التي ترى أن الحياة يمكن أن تعاش بكونها نكتة كبيرة مفارقة معينة إلى التجربة اليومية. وبطريقة مرعبة، أخذت الناس في العصر الوسيط إلى الضحك.

من هنا فإن الروح المهرجانية هي روح آمرة، لكونها انتزعت مجموعة كاملة من قواعد ولوائح العصر الوسيط، وحتى الشعائر الكنسية وهددت بهزها وتقطيعها إلى شذرات جد صغيرة. إلا أن المهرجان عمل، بيدي تشوسر، شيئاً أكثر إمتاعاً بقواعد متجاوزة. إن المهرجان ـ أي مهرجان ميلر ـ يكسر قواعد السرد القصصي. إنه يعبر خط القص ويروي قصة عن الحياة الخاصة للحاج ريف، تعرض أضعف لحظاته للحجاج الباقين الواقفين حوله[1]. وللدقة فإن ميلر يعلن أنه سيروي حكاية عن نجار ـ ها هو

---

(1) أحد مفاتيح نجاح ديفيد ليترمان تتجلى في قدرته الخارقة على اللعب بالحدود التقليدية للتلفزيون. ففي الغالب يأخذ ليترمان «البرنامج» إلى خارج البرمجة بأخذ كامرته إلى

ريف يغدو نجاراً ـ تجعل منه زوجته ديوثاً. وإذ يشعر ريف بالضيق، يصرخ معترضاً. ويستنجد بالناس بتذكيرهم أن هذه من المفترض أن تكون جلسة لسرد القصص: بالطبع، هكذا تكون هي مسؤولية الصوم Lent ـ بتذكير الجميع بالقواعد، بإعادة بكرة السلوك من حافة الشطط. إلا أن ميلر، الذي من الواضح أنه مخمور، يبدي ببساطة اعتذاراً واهناً مقصوداً، بأسلوب مهرجاني مقبول، الأمر الذي يزيد من غضب ريف. يتوق المهرجان إلى المزيد ثم المزيد من الفوضى. يقول ميلر، لا أروي إلا قصة، فإن لائمتكم القصة لبستموها. إلا أنني لم أطلب منكم لبسها.

لقد حول تشوسر الغضب Menin، والتعطش القديم للانتقام، إلى شيء، يصبح في السنوات السحيقة من العصور الوسطى أكثر ثباتاً من الناحية الاجتماعية. يوفر الغضب الحافز إلى ما هو أكثر من خمسة عشر ألف بيت من الإلياذة. وبعد ما يقارب ألفي عام توفر نسخة محدثة من ذلك الشعور الباعث إلى أول نكتة في الانكليزية في «قصة ميلر». لكن كي يكون ميلر حراً في رواية نكتته، تحتم على تشوسر أن يتلاعب بانتقامه. إن يأمل أن يكون مؤلفاً ـ لقصص أصيلة، ومضحكة ـ عليه أن يوظف الرب، لأن إنسان العصور الوسطى يعرف مؤلفاً واحداً عظيماً وله السلطة، ذلك هو الرب[1]. وعليه فإن الممارسات الثلاث، الضحك والتنكيت وسرد

شوارع نيويورك ويحول المواطنين العاديين إلى شخصيات عامة ـ ولو حتى لبضع دقائق. ويستطيع ليترمان إنجاز خدعه الألكترونية المازحة بسبب الوقت المتأخر في عرضها. فيبدأ المهرجان بعد آخر الأخبار ـ التي تمثل الحقيقة الملائمة للصوم ـ الأمر المعاكس، ربما، في تنظيم المهرجانات الشعبية. سأتناول موضوع الضحك المعاصر في الفصل الثامن.

(1) تنسب موسوعة أوكسفورد إلى تشوسر بكونه أول كاتب إنكليزي استعمل كلمة

القصص ـ تكشف علاقاتها المتداخلة أمام أعيننا مباشرة، في شعر تشوسر غير العادي. إن نكتة ميلر، هي قصة العصر الوسيط ـ أو أقرب ما يمكن أن يصل إليه سرد العصر الوسيط ـ التي تستمد أصالتها القصصية وتفردها من حياتها بكونها «نكتة». وعليه أريد أن أقضي بعض الوقت مع تشوسر، ليس فقط لأنه يأخذ جمهوره إلى تلك اللحظة عندما انطلقت أول نكتة في أثير الستراتوسفير. بل أكثر من ذلك، يساعدنا تشوسر، نحن المعاصرين، في أن نرى أن تلك الخيوط التي تربط السرد القصصي مع التنكيت قد نسجت معاً باكراً وليس من السهل فك ارتباطها.

لقد ولدت الأم العظيمة توأمين شقيقين ـ السرد القصصي والتنكيت. غذتهما على صيغة خاصة، سموها النقاد بـ «اللاحقيقة». ومثل الاستعارة، يفترض كل من السرد القصصي والتنكيت أن جوهر الحياة ينبعث من الخط الفاصل بين الصدق والكذب، في ذلك الفراغ حيث لا أحد منهما يبذل طاقته. وتكشف مفردات السرد هذا التوازن الدقيق: الرواية، الخرافة، القصة، الحكاية ـ كل واحدة من هؤلاء تدعي المصداقية، وفي الوقت نفسه الكذب. وكذلك هو حال النكات فهي تتذبذب بين الكذب والأنموذج الأكثر ثباتاً لسرد الحقيقة. وبينما تبدأ النكات على أنها أكاذيب بريئة ولطيفة، فهي في الغالب تصطدم بدقة الحقيقة، على الرغم من أن العقرب قد تكون بطيئة في قدومها.

حتى القديس أوغسطين، الذي كما رأينا، قد أحب التلاعب بالكلمات

«مؤلف» author بمعناها الدنيوي؛ واستعمال كلمة tale «حكاية» بمعناها الأدبي، وينسب له كذلك استعمال كلا الكلمتين audience «جمهور» وكلمة «auditor» مستمع من دون تضمينات قانونية.

الطيبة والبارعة، فقد وصف بصعوبة طبيعتها الزلقة: «علينا أن لا نعد النكات أكاذيب، عبر رؤيتنا أنها تحمل معها في النغمة والصوت، وفي المزاج الفعلي للمهرج، دليلاً واضحاً يبين أنه يقصد عدم الاحترام، على الرغم من أن الأشياء التي ينطقها ليست حقيققية... على الشخص أن لا يتعمد الأكاذيب وأن لا يكذب» (De mendacio 5). إن الغموض الذي تشترك فيه النكات مع القصص يسمح لكل من المؤلف والمهرج بأن يهربا من الجريمة. يتوسل المهرج، «أنا أمزح فحسب. ما هي إلا نكتة». ويحاول المؤلف التملص بالقول، «ما هي إلا قصة».

في كتابة الرواية، ينسج المؤلف كذبة جميلة معقدة ـ خيوطاً سردية متداخلة استعارياً ـ من أجل تلقي واقعه (او واقعها) على نحو جاد. يحيك المؤلف ليركب قصة للجمهور، ليخدعه بالمظاهر الكاذبة فيقبل هذه التوليفة على أنها حقيقة. وكي يكون المؤلف ناجحاً عليه أن يتخذ السرد القصصي على محمل الجد، وفي الوقت نفسه، يفرح في عرض نكتة عملية على الجمهور. وبناء على ذلك، ينصحنا تشوسر، في مقدمته لـ «حكاية ميلر» أن لا نأخذ سرد حكايات كانتربري على محمل الجد. ويعلن بعد ذلك، «أنا ألعب لعبة ليس إلا»، ومن المؤكد أن هذه نصيحة ساخرة تزيد من مخاطر ألعاب تشوسر.

تبدأ العلاقة بين التنكيت والسرد مبكراً في التاريخ. فعلى سبيل المثال، كان الأقدمون لا يكادون يفرقون بين القصص والحكايات الضاحكة. ويبدو أن الإيماء القديم كان متلازماً مع حياة الاحتفال الشعبي وكان يمثله مهنياً على المسرح: و«سنكون بلا شك قريبين من الحقيقة... لو أننا تخيلنا أقدم لاعبي السيرك المحترفين بكونهم مجموعة من البهلوانيين

ولاعبي الحركة، الذين ضخموا وأغنوا ذخيرتهم تدريجياً عبر تبني أي عنصر في الاحتفال الشعبي يبدو لهم أقرب أن يجذبوا الجمهور، ليصبحوا شخصيات مهمة حتى أضحى من الصعب التمييز بين اللاعبين الإباحيين ومغني الكورس والإيماء والراقصين على الحبال[1]

تنتج الكلمة اللاتينية التي تقابل «القصة» geste، الكلمة الإنكليزية الحديثة jest، (نكتة) وهذه القرابة بين الكلمتين عُرفت مبكراً منذ زمن الملك الفريك. وهم يستخدمون الكلمة racu في بعض الأماكن لترجمة الكلمة اللاتينية historia (تاريخ)، وفي أماكن أخر يستخدمونها لترجمة commoedia. وعليه تعرف المعاجم الأنكلوسكسونية كلمة racu بالكلمتين narration سرد وlaughter ضحك. يشير الأنكلوسكسون إلى شعرائهم bleahtorsmi (laughtersmiths صناع الضحك) وgleeman رجل المتعة أو السعادة. كان الإنكلوسكسون ـ أولئك الأرواح السود في العصور السود ـ مأخوذون بالضحك ويقرون بتدرج في الفروقات البسيطة بين فوراتهم، مستخدمين أكثر من نصف دزينة من الكلمات التي تشخص الضحك: hlaehhan, cancettan, cancetung, ceahhetan, heleahtor, ceahhetung, cincung، وأغلبها لها واجب مزدوج للدلالة على «الفرح» و«الازدراء». (كما لدى الأنكلوساكسون كلمة hlagol التي تعني «يميل إلى الضحك»). لكن كما يرى تشيربياتريس وايت، «دائماً ما يشار إلى الفرح الذكوري، بـ hleahtorwera «الضحك المجلجل» للرجال، ويشبه

(1) AllardyceNicoll, *Masks, Mimes, and Miracles: Studies in the Popular Theatre* (London: George G. Harrap, 1931), p. 36. Agathocles, according to Diodorus, was both a gelatopios and a mime (pp. 35ff.).

الصوت بالانهيار المرعب للجبال الجليدية»[1]. على الأقل ذلك هو الضحك الذي نسمعه في الملحمة الشعرية المليئة بالمحاربين. لكن أي انهيار! اختفى منذ زمن بعيد كل الخبث الساخر والتهذيب لمختلف أنواع الضحك والمرح[2].

ثمة مسافة كبيرة تفصل القصص المضحكة، أو حتى قصص من يصنعون الضحك أو من يشيعون المرح عن من نعدهم نحن أناس العصر الحديث بكونهم أصحاب نكتة فعليين. وذلك المخلوق المراوغ، النكتة، هو من أنوي تتبعه. إن طبيعة القصة والطريقة التي تجعل فيها التجربة واضحة - يجعل من المحتم أن النكتة والشكل البدائي للقصة القصيرة من الأحرى أن يبرز في اللحظة ذاتها؛ وأن تلك اللحظة في تاريخ الأدب الإنكليزي تحدث، ولو بصيغة بدائية كما هي الحال في حكاية تشوسر التي يرويها ميلر.

وإن تكن «حكاية ميلر» غير جديدة على ذهن القاري، سآخذ بضع دقائق هنا لتوضيح تأثيرها. آمل أن أبين، من تتبع أحداث الحكاية، كيف أن شكل القصة القصيرة القديمة المحبك يتتبع شكل النكتة المبكرة لتشوسر. تسير الحبكة على عجل. يعلن ميلر أنه سيروي حكاية عن ديوث. وما إن تخرج الكلمات من فمه حتى يحتج منافسه ريف: أروِ

---

(1) Beatrice White, «Medieval Mirth», Angkia 78, no, 3 (1960): 286.

(2) يبدو أن الآيرلنديين يحبون العبث أكثر من الإنكليز. فمثلًا عندما يسقط البطل الأسطوري كوكولين في وسط دمه وأمعائه، يحط غراب عليه ويتعثر بأحشائه. فينفجر كوكولين ضاحكاً، وكما يقول الشاعر، «وتلك كانت آخر ضحكة لكوكولين» (quoted in ibid., p. 288).

شيئاً أكثر فائدة وأقل عدوانية. واحتجاجات ريف الكثيرة تؤدي به إلى أن يفضح نفسه بكونه ديوثاً من الطراز الأول، وهي في الوقت نفسه، تكشف للآخرين عن عدم استقراره.

كل مهرج أو من يطلق نكتة يبدأ بالسؤال الذي يتكرر: «هل سمعت عن...؟» أو «أوقفني إن كنت سمعت هذا»، لأن الضاحك يبحث عما هو مفاجئ. والنكتة القديمة تؤدي للتثاؤب. صحيح، أن ريف لم يسمع هذه الحكاية ـ ولا يريد الاستماع إليها ـ إلا أنه يعرف بوضوح ما سيأتي، وتلك هي مشكلته: إنه لا يستطيع إيقاف ميلر الجلف. إن المهرجان يهضم بشراهة وليس من السهولة ردعه.

يشدد تشوسر على المنافسة بين الحاجين على نحو حي. ميلر (الطحان) البدين، يزيد وزنه مئات الأرطال على وزن ريف النحيف الذي يبدو كأنه مصاب بالكوليرا، وحين يضربه يؤذيه. يحيلنا الثنائي ميلر وريف إلى التراث الحديث للثنائيات الكوميدية للبدين والنحيف، وهو تراث، كما ذكرت، وصل إلينا في شخصيات مثل آبوت وكوستيلو ولوريل وهاردي ومات وجف ورالف كرامدن وأد نورتن. وبينما يسرد ميلر قصته، من الواضح أنه ينوي التحكم به، ومما لا شك فيه أن ذلك سيلحق الضرر بريف. يتوجه ميلر بضربته الافتتاحية مباشرة إلى عين الثور ـ أوداج ريف ـ: رجل عجوز ثري، يشبه ريف، حدث أنه نجار، يتزوج فتاة شابة وجميلة اسمها أليسون، ولأنه يشعر بالغيرة الشديدة عليها، يكثف عليها الحراسة. لكنه لسوء الطالع، رخيص أيضاً وثقيل الحركة. وكي يوفر النجار العجوز المزيد من المال، يؤجر غرفة في العلية من بيته لشاب وسيم، هو طالب جامعي، اسمه نيكولاس. نتيجة لذلك نحصل على «حدث سعيد»،

افتتاحية قلقة لواقعة تعد بسرد قصة مليئة بالمرح والمفاجأة ولحظة أو لحظتان من الفجور.

الشاب والشابة، نيكولاس وأليسون، يلتقيان في الحقل في عصر يوم ربيعي ويمسك نيكولاس في الحال بعضو أليسون الأنثوي ويدعوها لممارسة الحب. وبعد قليل من الأسطر تبين فيها أليسون معارضتها لذلك، ثم تستسلم، ويبدأ نيكولاس، كما يقول تشوسر، «يمسد لها حول حقويها». وليس لهما بعد الآن إلا أن يتفقا على إبعاد جون عنهما كي يستمرا في «الإثارة واللعب».

تضع أليسون الخطة؛ وينفذها نيكولاس. وفي قصة جد قصيرة داخل القصة، يحذر نيكولاس جون من فيضان وشيك، ويصفه له على نحو مرعب ويقول له إن هذا الفيضان سيجعل من فيضان نوح مجرد مطر صيف. وينصح نيكولاس جون أنه إذا يبتغي الخلاص من الموت غرقاً، عليه أن يثبّت ثلاثة أحواض بسقف البيت، أعلى من مستوى المياه. ويمتثل جون، وبسذاجة يصعد إلى حوضه ويتقوقع هناك ليغط سريعاً في النوم، بينما يهبط كل من أليسون ونيكولاس من حوضيهما إلى الأرض ليقضيا الليل في فراش الزوجية. وعند هذه النقطة، تتحول الحكاية، بمعنى ما، إلى بدايتها، ماعدا أن تشوسر قد حول الشركاء. ولا تتوقف الأحداث هنا لفترة طويلة بل تعود القصة أيضاً إلى موقف قلق وحيوي: فما أن يستقر الحال بأليسون ونيكولاس في الفراش، حتى يحطم تشوسر فرحهما بوضع تعقيد في طريقهما ـ ويضيف خيطاً سيستعمله كي يحبك ذروة القصة ـ فتضاف زاوية أخرى إلى مثلث الحب. فراهب الأبرشية، أبسالوم، الذي كانت عينه على أليسون، يأتي إلى شباك غرفة نومها، بطريقة متملقة بالفعل،

كي يسحر حبيبته بلحنه الغرامي لينال قبلة. وبعد بضعة دقائق من الغناء النشاز، يفرقع أبسالوم طلبه بالقبلة. توافق أليسون، إلا أنها الآن أضحت تتوق إلى النكات الفعلية التي تحيكها مرة أخرى. فتقول له بحياء مفتعل، حضر شفتيك للقبلة، وتبرز له عجيزتها العارية من النافذة. وإذ يعميه الفرح بحصوله على قبلته بعد طول انتظار، يقبّل أبسالوم بغباء، ردفها، كما يصف تشوسر ذلك، «بتذوق شره»، مستحضراً من أليسون واحداً من الأبيات الشعرية المسببة للدوار، فضلاً عن أنه يتضمن تسجيلاً لأول ضحكة في الإنكليزية: «تيهييي! ضحكت، وصفقت الشباك».

تستدعي النكات العملية تصاعداً فورياً، تماماً مثلما تستدعي القصص التنافس. فنجد السؤال «هل يمكنك التفوق على هذا؟» متضمناً في كل نكتة وقصة. وما إن يدرك أبسالوم ما الذي فعله ببطء، حتى يصمم على أن يرد، وهذا ما يعني عملياً أنه لابد من أن يزيد الرهان. فيعود إلى غرفة نوم أليسون ويتوسل الحصول على قبلة أخرى جميلة تماماً مثل التي قبلها؛ وكانت لأليسون الرغبة الشديدة للامتثال لطلبه. إلا أن نيكولاس يقاطعها. فيقرر الآن أن يأخذ حصته العادلة من المتعة؛ وهي أن يقبِّل هذا الأبرشي الأحمق مؤخرته أيضاً. وعليه بعد أن يبول نيكولاس بولته المسائية، اقترب ليمنح القبلة. فأبرز مؤخرته من النافذة من فوق الردف إلى عظم الكفل»، ولأن الليل قد هبط سريعاً، طلب أبسالوم من حمامته بأن تدعه يعرف أين هي فدندن: «تكلمي يا حبيبتي فلا أعرف أين أنت». ويحض طلب أبسالوم إيقاعاً لم يستطع ذهن تشوسر الشيطاني أن يقاومه ببساطة: «وعلى ذلك أفلت نيكولاس ضرطة»[1]. إلا أن أبسالوم كان

---

(1)يمنح معجم أوكسفورد تميزاً مشكوكاً فيه أن تشوسر هو أول مؤلف في الإنكليزية

مستعداً هذه المرة. فما أن حدد هدفه حتى ضرب نيكولاس على ردفه بسيخ ساخن - أحمر كان على النار.

عندها أطلق نيكولاس ضرطة غير عادية[1]. كانت كونية في حجمها، وكما يصفها تشوسر «كانت كبيرة بحجم فجوة الرعد». وملأ الصوت هواء الليل. تحتاج الحكاية إلى عنصر واحد فقط لتكتمل - ذلك هو عنصر المطر. فمن دون معرفة هذا العنصر، يصبح نيكولاس رجل الطقس. وإذ كان يتلوى من الألم، واضعاً يده على مؤخرته التي يتصاعد منها الدخان، تمكن من أن يصرخ صرخة تثير الشفقة: «النجدة.. ماء.. ماء..» وكان هذا هو كل ما يريد جون سماعه. ويستنتج في نومه البليد أن طوفان نوح قد وصل فعلاً ويقطع سريعاً الحبل الذي يتشبث به بكل طاعة. تتداعى الحكاية ببساطة أغنية للأطفال: «إلى الأسفل ينزلق الجميع». يهبط جون من ثلاثة طوابق مسرعاً نحو الشارع، ما جعل الجيران كلهم يخرجون من منازلهم هلعين من أثر الضجة الكبيرة[2]. ويندفع كل من نيكولاس وأليسون إلى الخارج، ليضيفا المزيد من الفوضى. وتتوجه الشخصيات الثلاث إلى الشارع، متعادلة في الأخير في أحداث الحكاية.

يستخدم كلمة Fart (ضرطة) حسب إملائها الحديث وأول من استخدم عبارة «to let flee a fart» (أفلت ضرطة).

(1) كما يشير باختين إلى أن «الكلمة غير الملائمة» - هي غير ملائمة بسبب صراحتها الساخرة أو بسبب أنها تفضح المقدس بما هو مدنس، أو لأنها تنتهك آداب السلوك بفظاظة» - لتساعد القصة في أن تولد نوعيتها الخاصة من الحقيقة بالتصادم مع الخطاب المخول وتقطيعه إلى أجزاء. (Problems of Dostoevesky's Poetics, trans. Caryl Emerson {Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984}, p. 1118).

(2) لاحظ أن «حكاية ميلر» تتضمن ثلاث قصص: الطوفان والديوث والمنافس المنبوذ. و«يسقط» جون في هذه القصص الثلاث.

حين ينتهي ميلر، يضج الحجاج جميعاً بالضحك ـ إلا ريف، الذي راح يلعن ويتوعد ميلر؛ فهو غاضب ومشمئز ومهان وهذا أسوأ ما في الأمر. فبسبب ميلر هنالك ثلاثون من الحجاج غير المتجانسين يعرفون الآن الحقيقة البائسة لحياته، وما هو محرج أنها بتفاصيل صورية. كان ميلر قد خرج من حدود القص، منتهكاً القواعد السردية بكشف أسرار حياة ريف الخاصة. لقد وضع ريف في واحدة من زوايا المجتمع المخيفة جداً، مجبراً إياه على لعب دور الأضحوكة في النكتة.

وفي النهاية، يرمي تشوسر كل شخصية من شخصياته خارج منزله القصصي. من المؤكد أن «حكاية ميلر» تتبع خطة معمارية مدروسة. ففي بداية الحكاية، تلعب الشخصيات أدوارها في ثلاثة طوابق منفصلة ـ من العلية إلى الطابق الأرضي. ومع تصاعد الأحداث، تتسلق الشخصيات الثلاث حواجز المنزل ـ إلى خارج إطار القصة، إن أردت ـ وتوكر بقلق على السطح. (يمكن للمرء القول إن ذلك يحدث فقط في «ذروة» الحركة الانفعالية في القصة). وعندما يبدأ الحدث بالهبوط، وكذلك حال الشخصيات الرئيسة ـ أليسون ونيكولاس ـ لينزلا من السطح ويدخلان المنزل من جديد في الطابق الأول، في مشهد الذنب الأصل، وهو مشهد غرفة النوم. وتأتي الجملة الضربة ـ ذروة القصة ـ في شكل كلمة واحدة، «ماء» التي تربط في السرد القصصي الجيد داخل المنزل بخارجه، والحكاية بالنكات، العملية منها واللفظية. يجعل السطر الضربة من الواضح درامياً سذاجة ريف وغباءه الشديد. يستدعي حل العقدة في القصة تخريباً مباشراً لخيوط السرد التي تحيط بالعناصر كلها، وهو قطع يقوم به ريف بنفسه وهو يترنح. وفي أكثر قطع ساخر ولا رحمة فيه، «يخرب» ريف نفسه.

والطراز المعماري الذي تتبناه «حكاية ميلر» يسبق قالباً يستعمل لوصف شكل القصة القصيرة التي كتبت ببراعة في القرن التاسع عشر، ويسمي نقاد الأدب هذا القالب بمثلث فريتاغ.

وعليه، بعد إبقاء هذه العناصر السردية كلها عالياً، يقرر تشوسر أخيراً أن يهبط بها ـ مرة واحدة ـ فيجعلها تحط في علامة تجارية لها فئة جديدة، شيء اصبح يسمى «النكتة» joke. إنه جنس صعب لا يمكن القبض عليه، جنس حتى فرويد، وهو سيد التحليل، لم يستطع أن يعرفه أو يحدد كنهه. ولم يقر معجم أوكسفورد بالنكتة joke حتى العام 1670، وعندذاك لم يظهر إلا التعريف الغامض جداً: «شيء ما يقال أو يفعل لإثارة الضحك أو التسلية». ويورد فرويد فقط سلسلة من الخصائص للنكتة، يستعيرها من خبراء آخرين، ثم يستخلص بأن يبعدها جميعاً من دون تمحيص على أنها لا قيمة لها للفهم الصحيح:

«لقد نمت فئات وخصائص النكت على يد أولئك الكتاب وحوت ـ نشاطاً له ارتباط بفحوى أفكارنا، ودليلاً على الحكم الهزلي، ودمج أشياء متضادة، وأفكار متناقضة، و«معنى من اللامعنى»، وسلسلة من الدهشة والتنوير، وإظهار ما خفي، وإيجاز غريب للدعابة ـ كل هذا، يتحقق فعلاً لدينا في النظرة الأولى وبدقة كبيرة وتتعزز بسهولة بأمثلة حتى إننا نكون بمأمن من الاستخفاف بهذه الأراء. لكنها أجزاء متناثرة ونود أن نراها مركبة في كيان واحد. عندما يقال ويعمل كل شيء، فإن ما تسهم به هذه الأجزاء في معرفتنا عن النكات ليس أكثر من سلسلة من الحكايات التي تصف شخصية أولئك الذين لنا الحق في السؤال عن سيرتهم»[1].

---

(1) Sigmund Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconsious*, trans. James Strachey (New York: W.W. Norton, 1963), p14.

والتعريف الذي غالباً ما يرد هو تعريف الأنثروبولوجي جان برونفاند: «يشير المصطلح «نكتة» إلى حدث أو قصة تثير الضحك، وهي من الواضح خيالية، مبنية على حدث، ينتهي فجأة، في العادة بسطر يمثل «السطر الضربة Punch line»[1]. من المؤكد أنها نجدة، لكن ليس أكثر من ذلك.

ولم يذكر معجم أوكسفورد شيئاً عن السطر الضربة (ومصدر السطر الضربة هي كلمة Punchinllo، المهرج السمين الذي يفرض هيمنته على فن الكوميديا في القرن السادس عشر. إنه يتصاعد إلى الكلب Punch، الدمية الذي يستمتع بضرب حبيبته جودي). نحن نعرف السطر الضربة بكونه الأداة العملية ـ الأسلوب الذي يربط السرد، الذي يستخلص الأمور التخيلية بالاقتصاد، والأهم من ذلك كله، هو الأسلوب الذي يطلق فيه شحنة الضحك في القصة. إن السطر الضربة، يشكف بالطبع، دعابة الراوي الحقيقية. ومن المحتم أن الحكاية تستمر لدى تشوسر إلى ما هو أبعد قليلاً من السطر الضربة، بالضرورة، وتستسلم إلى تراث العصر الوسيط في إنهاء القصص بموعظة أخلاقية.

كما رأينا، بينما نقوم بنكات عملية لأسباب لا حصر لها ـ لنؤسس سلطتنا، ونمارس الهيمنة، أو ربما لمجرد المتعة ـ نروي نكاتاً عدائية على حساب جيراننا بسبب الحسد. وفي العادة، نحسد ذلك الشخص الذي هو في وضع اجتماعي أفضل، ولهذا نناور كي نبقى بعيدين خارجها. يلعب الحسد دوراً حاسماً ـ ربما يكون الدور الأشد حسماً ـ في تشكل تاريخ الضحك. لقد شق الضحك طريقه عنوة في قلب مجتمع تنافسي بمعية حسد غليظ وهائل يهيء له الطريق.

(1) Jan Harold Brunvand, «The Study of Contemporary Folklore,» *Fabula*13 (1972): 10.

وبالاختلاف عن الذنوب في القرون الوسطى، تخلف الحسد وراء تاريخ من الصعب اقتفاء أثره، في بعض الأحيان يكون موجوداً وفي أحياة أخر يكون مبعداً من الكشوفات التقليدية للذنوب. لأن الحسد كان غائباً في المؤلفات المبكرة عن الذنوب التي ظهرت ضمن روح من الزهد ـ على سبيل المثال، الكتاب الذي صاغه جون كاسيان في بواكير القرن الخامس عشر [1]. وحتى حين أضاف البابا غريغوري الحسد إلى الذنوب الجوهرية السبعة في قائمته ـ التي أضحت معياراً ـ فإنه، أي الحسد، رفض أن يتجذر، ولا تجده إلا لماماً في اللوحات الفنية والأدب، من القرن الثاني عشر إلى القرن الرابع عشر. وفي الواقع أنه اختفى لفترة طويلة حتى إن كاتباً شعبياً هو توماس غوبهام، يصرح بوضوح، في العام 1213 أن الناس لا يكاد تكون لديهم فكرة عما يمكن أن يعنيه الحسد. وحتى في زمن متأخر مثل العقد الأول من القرن الرابع عشر، استقى بعض الكتاب خطأ كلمة invidia (الحسد بالإيطالية) من كلمة invisu (اللامرئي)، بدلاً من كلمة invidere (اللاتينية) التي تعني «النظر بارتياب» أو «ينظر بسوء».

وعندما يعود الحسد للظهور أخيراً، فهو يعود ليفعل شيئاً بسبب وجود شيء قوي يجذبه: إنه المال. في اقتصاد المقايضة أو الهبة، يشترك الناس بما هو فائض، ويتوازن المستوى الاجتماعي ذاتياً. وعليه فلا مكان للحسد هنا. لكن في اقتصاديات السوق الذي يرتكز إلى استهلاك النادر، يزدهر الحسد. فمن دونه، تتعثر الآلية التجارية وتتجمد. ويفقد التنافس والتوسع

(1) تصف جوان اريميتياكازيانوس في أطروحة عن حياة الرهبنة، De institionecoena-biorum، المخاطر الروحية الثمان في حياة الرهبنة في الشرق، عدم الرضا، وعدم العفة والشعور بالرعب، واللامبالاة والغضب والكآبة والخيلاء والتفاخر.

قوتهما الدافعة. فلا عجب، بعد ذاك، أن أصبحت القرون الوسطى تعيش حالة اقتصادية هي أقل زراعية وأكثر تجارية فيها نمو وازدهار تجاري، حتى إن الحسد لم يعد إلى الحياة فحسب بل، جاء مثل ضيف طال انتظاره، عاد مندفعاً ليعرفنا بالعلاقات الاجتماعية. فبعد ليس أقل من قرن على عودته، كان الشاعر أيوستاج دوشامب يعلن عن الاقتراب السريع لنهاية العالم، وسبب ذلك هو إلى حد بعيد، كما يتذمر، العدو الخبيث الذي راح ينخر في لب حياة العصر الوسيط ـ الحسد.

إلى جانب تعثر تاريخ الحسد في الظهور والاختفاء ثم الظهور نراه يختلف عن باقي الذنوب بطريقة حاسمة: يبدو أن لا أحد يعلم بالضبط كيف يعرّف طبيعة المراوغة والمحيرة. يقول هلموت شويخ، الذي ألف الكتاب الأشمل عن تاريخ الحسد، على نحو صادم «إننا إن تحدثنا بدقة فليس ثمة شيء اسمه الحسد... ومن المستحيل ممارسة الحسد بوصفه شعوراً أو مزاجاً بالطريقة ذاتها التي نشعر فيها بالقلق أو الحزن. يتوافق الحسد إلى حدٍ كبير مع «أن تكون خائفاً»؛ إننا نحسد شيئاً أو شخصاً بالطريقة نفسها التي نخشى فيها من شيء أو شخص. الحسد شعور موجه: فلا يحدث من دون هدف، ومن دون ضحية»[1].

ينتبه شويخ إلى الكيفية التي يرفض فيها الحسد أن يسلك مثل أي شعور آخر ـ دعونا نقول إنه لا يسلك بالتأكيد سلوك الحب. فعلى العكس من المحب، لا يتوقع الحاسد ـ وبالتأكيد، لا يود ـ أن يتبادل شعوره مع الآخر. بل على العكس، يخشى هو أو هي المجابهة بالشعور نفسه، ذلك

(1) Helmut Schoeck, Envy: *A Theory of Social Behavior* (New York: Harcourt, Brace and World, 1966), p.7.

لأن على العكس من بقية المشاعر، ليس للحسد مكان إلا مؤقت وغير مريح في القلب وعادة ما ينتهي بعنف يصل مداه خارج توقعات السلوك المعتاد. يتصور الحاسدون دائماً أن لا مساواة هناك؛ وهم ينظرون بعيون مشوهة: فبأعينهم أن منافسيهم يتمتعون بطبقة اجتماعية أعلى، أو ينالون المزيد من الاحترام أو يكسبون الكثير من المال، ويطالبون بالتصحيح ـ بعودة فورية للتوازن والمساواة. لكن مادام الحاسدون يؤمنون أيضاً أن الفحوصات العادية والتوازنات منحرفة، فهم يأخذون المبادرة على عاتقهم، عاقدين العزم على إحقاق الحق والمساواة، فيقومون بلعب دور القاضي والمحلفين. وبهذا الفعل الاحتراسي، يمكن أن يحدث أي شيء ـ ويمكن أن تكون النتائج مدمرة، مؤذية للعشرات والعشرات من عابري السبيل الأبرياء. ثم أن العرب، ببعد نظر لافت منهم، يعرفون الحسد بأنه مرض، ومثل أغلب الأمراض، وضعوا علاجاً له: طيران للروح عبر السماء لإعادة الشر إلى الجسد الذي خرجت منه أولاً ـ وهو في هذه الحال القمر.

وعلى نحو ملائم يمارس القمر السلطة القضائية على الحسد لأنه يتحرك عبر أطوار؛ ويعرفه التراث، على نحو معلوم تماماً، بكونه كوكب التغير. إن للقمر أكثر من وجه، فهو كل ليلة في شأن. ويلعب الحسد كذلك، دوراً متغير الشكل، مختبئاً وراء أقنعة متعددة. أغلب الذنوب الأساسية يمكن تحديدها بسهولة: أما الكسل والشراهة والبخل فتكاد تكون معروفة تقريباً ـ وأحياناً، يكون الأمر محرجاً لنا، فهي معروفة جداً. وقد عرفتها القرون الوسطى على أنها ذنوب الجسد. إلا أن أناس العصر الوسيط عرفوا الحسد بكونه شيئاً بغيضاً ـ داء الروح ـ ولربما ما هو أكثر إثارة للقلق، أنهم عرفوه بأنه المرض الذي من الصعب الاعتراف به. فلا

حاسد يقول أبداً: «انتبه، أنا حاسد، ودعنا نتعامل على هذا الأساس». يظهر الحاسد وجهاً مبتسماً، وفي أوقات وأحيان يلقي التحية مرة أو مرتين على العدو ـ بينما هو دائماً ما يبغض الآخر ويرغب في موته. وطبقاً إلى طبيعة ميلر الحاسدة، فهو لا يصارح ريف بأنه يود رؤيته ساقطاً ـ وهو في أبسط الأحوال لا يخبره بالحقيقة على نحو مكشوف بل يعمل بصورة غير مباشرة أو دفينة.

وتكشف التمثلات الصورية للحسد في العادة هذه الازدواجية أو القابلية على التغير عبر نوع من تضخيم الصورة. في المرض العربي، على سبيل المثال، يتحول الشخص المصاب بالمرض إلى الشحوب والاصفرار في وجنتيه ـ من الجهات كلها. وتصور لوحات جيوتو الجصية الشهيرة الحسد على هيأة امرأة لها قرنان، للدلالة على الصلة المباشرة بالنشاط الشيطاني الذي يثيره الحسد بسبب التنافس الجنسي. إلا أن ما هو أكثر أهمية أن امرأة جيوتو تطلق لساناً أشبه بالأفعى يتضخم على جبهتها، ما يوضح صورياً أن الشخص الحاسد خطر حتماً لامتلائه بالسم الذي ينبع من لدغته أو لدغتها. وهو (أو هي) يبدو عليه الإحباط بينما يأمل الدمار للمنافس، أو لمحبي المنافس أو لأملاكه، ويفضل أن يكون ذلك بكارثة طبيعية، أو حادثة مرعبة. والحسود لا يتخذ قراراً فعلياً، ولا يوسخ يديه، فهو أو هي ليس مثل أغلب الجناة، لأنه يشمئز من أن يقحم نفسه أو حتى اصبعه لأن الحسود البائس يعمل بالخفاء ويحيك خططه في السر، بأفكار رثة وملتوية يحسن اخفاءها في خياله. والشخص الحسود يحتاج إلى آخرين يرونه أو يرونها على أنه شخص جيد، ولهذا فالوجه العام يرتدي ابتسامة لطيفة. وأخيراً، وربما ما هو أكثر أهمية، أن مخلوق جيوتو الحسود يحمل حقيبة

من المال. وهذا المال الذي يشتري به الحسود السلطة و، حتماً، المنزلة ـ يدفعه إلى أن يعاني بصمت.

لكن إن يكن القرن الرابع عشر الذي يوصف بأنه «عصر الطموح» سيزدهر، صار لا بد لذلك الحسد المتمرد الذي لا يمكن التنبؤ به أن يتمأسس أو يروض ـ ويجعل في خدمة المجتمع. وإلا فإن الحسد يهدد بوضع ما يكبح النمو الاقتصادي، لأن لا أحد سيتقبل نظرة الجار الحسود الشريرة بترحاب. وعليه، فتحت ضغط الشعور بالحسد، يتعلم المرء أن يحد من التوجه نحو الكسب، ويبتعد عن الرغبة في جني المال. وتوفر النكات طريقة للمجتمع كي يفرغوا سلبية الحسد. إنها تسمح للشخص الحسود بأن يتحرر من الإحباط، فضلاً عن توفير طريقة ذكية في الاعتراف لراحة روحه أو روحها. وتفرض النكات المزج بين الغضب والابتسامة. إنها تمول من الغرابة المدهشة للحسد: فعلى العكس من الذنوب الأساسية الأخر، للحسد ـ وهو الأشد خباثة بين الفظائع السبعة ـ القابلية المدهشة في إطلاق تصحيحه لإعادة تنظيم المواقف الاجتماعية كي تستطيع أن تثبت اتزانها. تتصرف النكات بكونها دليلاً لفصل الحسد عن صورته التي تهفو وتود الازدواجية: كما هو حاصل في كفتي الميزان. ويقوم تشوسر بما هو أكثر من تطوير النكتة الأولى، وهو عمل فذ في حد ذاته. إنه يلعب الدور المزدوج للناقد الثقافي والعالم الاجتماعي: إنه يحلل مجتمع القرن الرابع عشر ويكتشف أن الحسد نفسه قد يكون المحفز للتغيير والتقدم.

عبر حكايات كانتربيري كلها، يمكن للمرء أن يشعر بالحسد يفور، عميقاً تحت الأرض، مثل قير ناري عفوي؛ ويمكن للمرء أن يشعر بحرارته ترتفع إلى السطح في غضب زوجة باث من منزلة زوجها، وفي رغبة رئيس

الدير في احترام المحكمة، وفي اختيار باردونر لموضوع القضية، وما إلى ذلك. عندما يبدأ الحجاج في سرد حكاياتهم كانوا يطرقون على العلاقات الاجتماعية غير المتوازنة التي تكمن خلف صداقاتهم المتنوعة يدور الحسد من أبسط المستويات (من يمكنه سرد أفضل قصة) إلى المستويات المعقدة (من يملكون الثروة الكافية للوصول أولاً إلى مذبح يوم الأحد). وأخيراً، عند وصول الحجاج إلى وجهتهم، يعظ الراهب جمع كانتربري: «الحسد أبشع الذنوب. وفي الحقيقة، أن الذنوب الأخر كلها تكون في بعض الأحيان ضد نوع خاص من الفضيلة، / إلا خلق الحسد فهو ضد الفضائل كلها وضد الخير كله».

يقول الراهب، «أحبوا جيرانكم»، إلا أن ذلك ليس غير تحذير وتوصية، وعبارة للسلوك السليم. وفي الكتاب المقدس تخاطب الوصيتان التاسعة والعاشرة الحسد، عبر تنظيم حدود للعمل: «ستعمل ستة أيام» و«في اليوم السابع سيكون يوم سبات الرب». إلا أن تشوسر يعلم أنه لا يستطيع ابعاد الحسد من مجتمع القرن الرابع عشر. ومن خلال استهلاك طاقة النكات، يدفع الحسد إلى جهة جديدة، يزرعه فيها. يوفر تشوسر طريقة لزراعتها في تراب الوجود اليومي، ومن ثم يغني التفاعلات الاجتماعية. إنه يمكن الناس من أن يظهروا مشاعرهم في عدوانية الحسد عبر سرد النكات ذات الطابع العدواني والهجومي.

وإذ لم يجد تشوسر طريقه لمعرفة مناقشة أفلاطون للحسد في «فيليبوس»، فلم يعرف بالتأكيد تمثيلات العصر الوسيط المبكرة التي رسمت الفضائل والرذائل وهي في تصادم شرس. في صراع الروح ذاك psychomachia دائماً ما تنتصر الفضائل. إن الأعمال الخيرية والحب

المسيحي يهزمون الحسد دائماً. إلا أن تشوسر يفعل أكثر من تأطير ذلك الصراع التجريدي الثابت. إنه يقلب الحسد إلى عمل خيري. إن تشوسر يشير إلى الطريقة التي تحب فيها جارك. إنه يجسد الصراع من أجل الروح في المنافسة بين الشخصيتين القطبين، ميلر وريف. وتتجلى الرؤيا العظيمة لتشوسر في أفعال هاتين الشخصيتين. إنه يشعر، حتى إن لم يتعثر أحد أو يسقط، وإن لم ينزلق أو يركل، فلسوف نظل نحاول الإطاحة به أرضاً ـ إما جسدياً (بنكات عملية مخطط لها جيداً) أو لفظياً (بأسطر فيها ضربات موجهة).

يبدو أن ميلر وريف كانا متنافسين منذ زمن، وربما منذ فترة طويلة قبل بداية الحج: يتقدم ميلر مسيرة الحجاج بينما يسير ريف في آخر القافلة. يكشف ميلر ببطء عن أنه يحسد ظروف زواج ريف ـ وتحديداً زوجة ريف الشابة الجميلة. ويمكنه تهدئة هذا الغضب الجنسي إما برفع شأن نفسه أو الحط من شأن ريف. وتقوم النكات بتنفيذ هاتين المهمتين بآن واحد. يرفع راوي النكتة من نفسه أو نفسها من خلال العرض الذي يقدمه للترفيه عن الجميع، بدعابة لاذعة، ويحط من شأن الآخر بعرضه أمام جمع من المبحلقين بكونه غبياً. ومهما يحاول أو تحاول الضحية فمن النادر أن يتمكن من استباق الأحداث، وعليه يندر أن يستطيع نزع فتيل السطر الضربة. لكن هذه هي الطريقة الوحيدة لإيقاف هجوم الضاحك. ولكون الضحية قد وضع تحت حراسة جادة، فهو، بالطبع، يصبح أكثر قلقاً وهشاشة، ويمسي هدفاً متذبذباً يتوسل الإطاحة به.

ومن هنا صار يمكن لميلر أن «يتعادل» في لحظة مع ريف بإهانته (وحرفياً، يحوله إلى ذبالة، «قذارة» و«تراب» أو حتى «براز»). بينما

يشبع المنكتون حاجاتهم بالضرورة على حساب ضحاياهم، يمكن للضحايا حفظ بعض احترامهم لأنفسهم على الأقل بأن يتعالوا، في الأخير، على إهانتهم. إن غضبوا أو ظلوا متوترين، سيذلون أنفسهم أكثر ويدفنون أنفسهم، بدفع الجمهور كي يضحك عليهم. يسخر الجمهور، «كم هو فلان صغير، ولا يستطيع تحمل نكتة مزحة صغيرة»، أو فلان لا يمكنه المشاركة في اللعبة؛ أي مسكين» ـ مشيرين إلى الحقيقة أن سرد النكتة، كما أخبرنا تشوسر من قبل، هو من أحد الجوانب ليس إلا لعبة واضحة المعالم.

يمكن للضحية بالطبع أن يثأر، ويرد على النار، بأن يسرد نكتة على الخصم. لكن من الأفضل أن تكون ذكية، أكثر فطنة من تلك التي رواها المقابل، وليست ضعيفة كالتي تلعثم بها ريف، التي يروي فيها حكاية عن ليس طالباً واحداً بل طالبين جعلا من ميلر ديوثاً وأغريا ابنته أيضاً. لا يمكن للضحايا الثأر عبر زيادة العدد، بل فقط عبر زيادة المهارة. عليهم أن يتمرنوا على المزيد من الدعابة، والمزيد من التحكم والمزيد من المهارة البلاغية التي يتجاوزون فيها على خصومهم. وهذه مهمة صعبة إن لم تكن مستحيلة، ذلك لأن مطلق النكتة حين وصل إلى هذا المستوى كانت له اليد العليا. فكر مثلاً في الرد على واحد مثل دون ريكلز. يمكن للمرء أن يحاول لكن المخاطر جمة. فالنكتة التي لا تصيب هدفها من الضحية لا يمكن إلا أن تودي به أو بها إلى المزيد من الهبوط في نظر الجمهور. وتبين المحاولة العقيمة لريف أنه خاسر محبط.

يمكن لريف بكونه ضحية أن يحيا اجتماعياً بطريقة واحدة ليس إلا، وهي بالوقوف على أرضه، وحتى ضد أحسن ما يقرره، ويضحك على

النكتة، مدعياً أنه يسامح مضطهده، ميلر. وبهذه الطريقة، يُظهر ريف أنه يعلم كيفية لعب اللعبة مثل أي أحد له روح رياضية - حتى إنه يغدو مثل قط يخرج متسلقاً حاوية النفايات بعد أن يهزها. ويعزز الجمهور هذه الشهامة بالضحك متضامنين معه، مقدرين جهده بكونه رجلاً «كبيراً» (بقدر حجم ميلر). وبإقرار الضحية أنها ترغب في تقبل الشخص الذي يهينه أو يهينها، يسمح الجمهور للضحية في أن يقف حتى أطول مما هو عليه. وتظهر مجموعة جديدة، واحدة يكون فيها مطلق النكتة والضحية وأي واحد من الجمهور متساوون كلهم؛ وهذه المجموعة الجديدة المتشكلة صيغت من قوة سرد النكتة والضحك. وعليه، فإن النكات تصبح أسلحة قوية في تعديل عدم المساواة الشائعة في النظام الاجتماعي. إن النكت، هي محكمة الملاذ الأخير التي تعادل سريعاً كفتي ميزان العدالة مرة أخرى. إلا أن ذلك لا يصف إلا نصف قوتها.

تذكروا أن نجمينا، ميلر وريف، يأتيان من عالم الاحتفال الشعبي، وتحديداً من مهرجان الصوم، حيث ينقلب العالم رأساً على عقب. وحيث لا تعود السماء المكان الذي تنبثق منه النعمة الإلهية: ويظهر العالم السفلي اكتفاء القوى التي تثبت الحياة. ومن المؤكد، أن في عالم توافقات العصر الوسيط يجد فيه العالم الكبير انعكاسه في العالم الصغير، يمكن للحقائق الشاملة أن تُقرأ في الجسد الإنساني. لكن هناك، أيضاً، مهرجان يعكس جغرافية الجسد. فالرأس مثل السماء، لم يعد يتحكم بالأعلى. والناس يمشون على أيديهم. الجزء الأسفل من الجسد يحل محل العقل، وتحتل العجيزة المكان المفترض للوجه، وتكون فتحة الشرج هي الفم، وأن الضرطة هي جملة مختصرة. تشدد «حكاية ميلر» على الأعضاء التناسلية

والعجيزة والضراط والتبول والنكاح لسبب وجيه: هو أن المهرجان يحترم الجسد الفاجر. إنه يزيح الكلام النظيف والمستقيم بعيداً عن مسمع الأذن ولا يبقي غير المزاح، وتحديداً المزاح القذر[1].

ليس إلا عبر ما هو أسفل أو مذلول - التراب والذبالة والبراز - أي ما يخرج من أمعاء الأرض، أي، ما تحت الأرض، يمكن أن تحدث الولادة الجديدة. في الجسد السياسي للعصر الوسيط، يكون الفلاحون والنساء من الطبقات كلها، البطن. وهذه واحدة من الرؤى الكبيرة لباختين بشأن المهرجان: «تُختبر الأشياء ويعاد تقييمها حسب قياسات الضحك الذي هزم الخوف والجدية الكئيبة كلها. ومن هنا تأتي الحاجة إلى الجزء السفلي من الجسد، لأنه يجسد ويزيح الأحمال بمرح في الوقت نفسه. إنه يحرر الأشياء من كمائن الجدية المزيفة، من أوهام التسامي التي يوحي بها الخوف»[2]. ويموت ضحية النكتة البارعة الهدف. فهو (أو هي) يتصدع، يتهدم وينشطر إلى أجزاء، ينحر أو يقتل. أيا ما كانت العبارة التي ستختارها لهذا الموت الغريب والمضحك، تبقى هناك حقيقة: وهي أن

---

(1) بعض الشتائم، وهي إذ توحي بالقوة الهدامة للمهرجان، تقلب العالم بالعكس. وإحدى هذه الشتائم التي لاتزال منتشرة حتى هذه الأيام، «تعال قبل مؤخرتي»، فهي تعكس تشريح الجسد الإنساني. إلا أن هذه الشتيمة تكون مهينة فقط في الأوقات التي هي غير أوقات المهرجان.، عندما تكون المؤخرة تعمل بكونها جزءاً خاصاً، وليست جزءاً عاماً من الجسم. وتنطوي روح المهرجان أيضاً - على قوته السياسية: ففي الثورة يتحول الخاص إلى عام؛ ولن تكون ثمة أسرار. فيتجلى الجزء الأكبر من الضحك في حكاية ميلر، في عرض الأسرار السود لحياة ريف. وفضلاً عن أي شيء آخر، فإن نكتة ميلر تصحيحية ويعلم ريف أنه فعل شيئاً غير مقبول اجتماعياً بالزواج من شابة تصغره كثيراً. ولهذا ينتقده ميلر علنا. إن حكاية ميلر يمكن أن ينظر إليها على أنها شكل لساني متطور من العروض الساخرة في حفلات الزواج أو charivari.

(2) Bakhtin, *Rabelias*, p.374.

الضحية يجرب الموت. إلا أنه (أو أنها) يموت للاستعداد لأن يولد من جديد مفعماً بالحياة وأكثر صلابة وأكثر قوة، مما كان في الحياة السابقة. السطر الضربة هنا، بعد ذاك، هو السقوط الرمزي للضحية، ما يشير إلى الأمل بالميلاد البطولي الجديد. يحدث ذلك الميلاد الجديد في معانقة الجمهور، وفي حالة تشوسر، في سلامة الحجاج الثلاثين الغرباء الذين يحيطون به.

في روح المهرجان، حيث تشير البوصلة إلى أماكن بديلة، يبدأ بعث جون بسقوطه من السقف. وتحرك ضرطة نيكولاس ـ «الكلمة غير المنطوقة» سلسلة الأحداث بالفعل. الشرج هو الطبقة الأدني (الأعلى) من الجسد. الضرطة، انفجار الهواء من الشرج، تصنع محاكاة ساخرة للايحاء ـ هبة اللّه المباركة للحياة، أو ما هو أكثر دقة، الهواء الإلهي للضحك.

ذلك كله حري به أن يذكرنا بتركيبة النحيب والضحك التي ميزت النصوص القديمة، في ألواح راس شارما، التي ينتقل فيها الإله الميت إلى تحت الأرض، من أجل أن يتم حصاده بعد عدة شهور. ويتعاطف جمهور الحجاج مع ريف الذي يموت، إلا أنهم سيشعرون بالمتعة في اللحظة التي يقرر فيها عناق ميلر، ليس من أجله فقط، بل من أجل أي حاج من الحجاج الذين يلتفون حوله. تدفع النكتة الضحية نحو تلك الجهة الوحيدة ـ نحو النسيان. كلما كانت النكتة عدوانية، وكلما كان الراوي ذكياً كلما كان الدفع نحو النسيان أكبر.

وتوضح مجموعة عظات القرن الخامس عشر التي عنوانها «بئر يعقوب» أن الرحمة هي الوحيدة التي يمكن أن تمنع قلوبنا من الحسد، وترشد هذه العظات الممسيحيين الصالحين أن يزيلوا «نضوح الحسد» من أرواحهم.

للحظة ما عبر وضع كفتي ميزان العدالة متوازنتين، الذي يطلق النكتة يخلص نفسه أو نفسها من الحسد ومن هنا ينال بعض الرضا. ويتصرف كل من الراوي والضحية كأنهما انتزعا من نفسيهما الضغائن وإن يكن من دون طيب خاطر، ويجدان طريقهما نحو النسيان. ويتوجب عليهما على الأقل أن يتصرفا كأن بينهما رحمة. وإذ يكونا مجبران على التصرف برحمة، ويحصلان على دعم ومكافأة عن ذلك، فإن كلاً من المهاجم والضحية قادران على التحرك نحو النسيان الحقيقي. والنتيجة العملية لسرد النكتة العدوانية يتحول إلى أن يكون درساً في الحب المسيحي للبشرية، ذلك الحب غير المشروط الأقوى من الدوافع المسيحية كلها، الذي يتطلب أن يسقط كل من الممازح والضحية أحكامهما جميعاً ـ أو على الأقل أن يتصرفا كأنهما يفعلان ذلك.

تغسل هذه الروحية الجمهور كذلك وتجعله صافياً. وكما يقول تشوسر عن جمهور الحجاج، بعد أن سمعوا حكاية ميلر الهزلية: «كانوا في أغلب الوقت يضحكون ويتسلون» ـ إن الضحك يرفع من شأن المشاعر الصادقة لدى الناس. لقد بدأت تجربة رواية النكتة كأنها أمر ديني، ولربما هي أكثر فعالية مما يمكن أن يقدمه الدين. وفي هذه الروحية الاجتماعية التي تتولد من الوئام، يعانق كل شخص الآخر بكونهم متساويين. معنى هذا أن التأثير المؤقت للمزاح (التنكيت) هو لخلق إحساس بأن الأشياء متساوية، أو بدقة أكثر ـ باستعمال عبارة المهرج، سيد الضحك في أكثر المسرحيات جدية، وهي هاملت ـ أن كل الأشياء «متساوية Cristen ـ even» وهي الحالة التي يكون فيها الناس جميعاً واقفين متساوين أمام أنظار الرب. وتتحدث ميري دوغلاس عن هذه الفكرة: «مهما تكن المزحة/ ومهما كان موضوعها بعيداً،

فإن روايتها فيها إمكانية للهدم. فمادام شكلها يتضمن انتصاراً مغطى بغطاء لما هو خارج السيطرة ضد ما هو تحت السيطرة، فهو صورة لتسوية الهرمية، انتصار الحميمية على الشكلية، والقيم غير الرسمية على القيم الرسمية»[1].

وعليه فإن النكات قد تنشر الخبر الجيد أسرع من الدين. إنها توصل مثل هذه البهجة. وكلما كانت النكتة ذكية، كلما تعمق استعدادنا لـ «تلقيها» حتى إننا حين نتلقى نكتة نشعر في الحال بالدافع إلى أن نمرر هذه الهدية الممتعة إلى أقرب شخص، بعد أن نزخرف ونعيد رواية هذه القصة القصيرة المضحكة، مزيدين من قيمتها بإضافة استمتاعنا فيها. وكان تقديم الهدايا مزدهراً في القرن الرابع عشر، عندما ارتفعت أجور العمل وبوغتت بتحطم العلاقة النقدية المالية. ويمكن أن تكون المباغتة لا تزال موجودة. فمن النادر أن نُمنح الفرصة اليوم في أن نقدم هدية فقط لأننا نود ذلك جداً.

كان هرمز، العراب المخادع لدى الإغريق الأولين، قد استرعى انتباه ميرلين القديس عراب الرسائل في بواكير العصر الوسيط. وترك مغير الأشكال هذا حِكمه الساخرة على السيوف وشواهد القبور، ونشر رسائله بين العشاق وبين الأعداء، بين آرثر وباروناته. وفضلاً عن غزارة أعماله، كان قادراً على أن ينجز أوسع الأعمال السحرية، ناهيك عن التنبؤ بالمستقبل. وتعرفه الأسطورة على أن أفضل ما فيه أن يكون مخادعاً، وغامضاً ـ يكشف عن الحقيقة بأكاذيب بينة ـ ومتعمقاً في السخرية العملية. في الحياة الثانية

---

(1) Mary Douglas, Implicit Meanings: Essays in Anthropology (London: Routledge and Kegan.Paul, 1975), p. 98. الفصل الذي تعنونه دوغلاس «نكات» له أهمية في النقاش عن الضحك عبر الثقافات. وانظر أيضاً دراستها «هل تضحك الكلاب» في الكتاب نفسه.

للقديس كنتيجيرن Life of Saint Kentigern، يخدم ميرلين مهرجاً متبصراً في بلاط الملك ريدريك وبـ«كلماته الحمقاء وإشاراته... أثار نكات وضحكاً صاخباً للوردات وخدمهم». لأن الكتابة تؤدي لدى ميرلين، إلى مسألة الضحك فوق كل شيء.

إن يكن ميرلين قد خدم بكونه قديساً راعياً للكتابة الهزلية، فإن تشوسر تجسيد لهذه الكتابة. لقد جرى جذبه إلى الإضحاك، ليس بسبب إحساسه الشديد بالدعابة، بل لأن في نخاع عظمه كاتب؛ وهو يعلم أن السطر الضربة لا يمكن أن يصيب هدفه ما لم يقدم الضحايا أنفسهم بكونهم من لحم ودم، وأنهم في حالة واضحة من الضعف. ولابد أن يكون ميلر قريباً بما فيه الكفاية من ريف كي يعرف، كما نقول، أين «يعيش». والنكتة تحيد عن هدفها ما لم تجد امتداداً شخصياً مع الوعي والإحساس. ولسوف لا يفهم الفكرة أي أبله أو أحمق ـ والأغبياء من كل صنف، أو أن الفكرة ستنفلت منهم مثل نظرة عابرة، أو تمر من فوق رؤوسهم. ومعادلة النكتة في سياق أدبي أجبر تشوسر على أن يكون كاتباً ناضجاً، متجاوزاً الشخصيات المسطحة التقليدية إلى شخصيات مدورة. وفي هذه المرحلة المبكرة من السرد القصصي، تحيا الشخصيات، على نحو غريب، كي يمكن قتلهم، إذا تكلمنا استعارياً، من شخصيات أخرى. وتؤثر هذه المفارقة جذرياً في السارد أو الراوي كذلك، لأن تشوسر في كتابته للنكات تحول إلى مستوى آخر من الجدية: وعلى وفق مصطلحات العصر الوسيط أصبح مؤلفاً.

يفرح تشوسر فيما يسميه أزرا باوند logopoeia «رقصة العقل بين الكلمات» (أو الشعر الذي يستعمل الكلمات لما هو أبعد من معناها

المباشر). والإقرار بمزاوجة تشوسر للنكتة والسرد القصصي يعني الإدراك أن النكتة هي ابنة العم الأولى للرواية في العصر الوسيط، وهي الجنس الأدبي الذي بلغ أوج عظمته في الرواية الحديثة. من المؤكد أن أول روائي أوربي عظيم هو رابليه، الذي يعترف أنه قد تأثر بالسطر الضربة الكوني، فمباشرة بعد أن سمع ضحكة الرب بدأ يكتب نكتته البارعة الطويلة المتخيلة، حياة غارغانتوا وبانتاغرول.

قد تبدو العلاقات غريبة في البداية بين اللعب واللغة وبين النكات والأدب. إلا أن اللعب أمر أساس للحيوانات ـ البشرية وغير البشرية على حد سواء ـ فلماذا لا يكون مبلغاً بنفسه عن الأسس الحقيقية للتواصل؟ يستحوذ الضحك بالنتيجة على القلب والروح لأي أحد يكتب لأي فترة من الزمن. وأي كاتب سيتحول في الحال أو في المستقبل إلى التلاعب بالكلمات والدعابة. إن اللغة تتوسل الوصول إلى ذلك. وابتداءً بدي سوسور وفتجنشتاين، استفاد الفلاسفة من الطبيعة المراوغة للغة. وقد ركز ما يمكن أن نسميهم بفلاسفة اللغة الطبيعيين على العلاقة الضمنية بين الكلمة والعالم، كاشفين عن تلك الرابطة بكونها ليست أكثر من جملة خاطئة على نحو جوهري[1]. لم يعد العالم الحديث يستطيع الادعاء أن الكلمات تحمل أية توافق طبيعي أو ضروري مع الواقع الموضوعي؛ إن استعمالها بكونها الأوصاف الدقيقة للتجربة الحسية يجعل من اللغة كذبة. وعند ذاك كل كلمة تعمل بوصفها نكتة صغيرة ـ على المتحدث،

(1) يلاحظ أحد باحثي العصر الوسيط أن الحكاية الساخرة Parody تسبق الرواية «المعتادة» لأن لغة الرواية في العصور الوسطى لا يمكن أن تكون أكثر من حكاية ساخرة عن اللغة الإنجيلية (Peter Haidu, «Repetition: Modern Reflection on Medieval Aesthtics,» Modern Language Notes 92 (1977): 875 ـ 87).

وعلى المستمع ـ نكتة عملية يلعبها الواقع باستمرار على المراقب. وكما كتبت الروائية أريس مردوخ أن «اللغة شكل مضحك، ويخلق النكات في منامه»[1]. ربما تقوم اللغة ببذل طاقة هائلة لتحقيق ما تريده، إلا أن الواقع لن يستسلم بسهولة ويتخلى عن جوهره. يمكن للغة أن تداهن وتتملق وتحاول أن تضايق المعنى من خارج الأحداث والأشياء. إن اللعب يجد بيته السعيد جداً في قلب اللغة.

تتفجر النكتة بالحقيقة اللسانية الأشد عمقاً. إنها تخلق في الغالب واقعاً تخيلياً برياً وبسطر واحد، أو أحياناً بكلمة واحدة، توخز عالمنا اللساني الصلب البنيان والمغلق بإحكام وتكتشف ـ على نحو سريع ـ أن لا شيء هناك في حقيقة الأمر. لا شيء غير الهواء. لا شيء غير المتعة. والحقيقة نفسها تنعكس في ضحك أي أحد يستمع إلى النكتة: لا شيء يبقى غير الهواء والمتعة. كل نكتة تكشف الحقيقة المحرجة ذاتها عن الأمبراطور. إنه لا يلبس ولا رقعة صغيرة من الثياب ـ التي نألفها من قبل. إلا أن النكتة تمنح أي شخص قوة فردية كبيرة، ورؤيا مذهلة تمكننا من أن نُلبس الإمبراطور ما نريده، من ثوب خيالي أو بدلة نختارها مرقعة من هنا وهناك. لكن ما هو أكثر من ذلك، أننا يمكننا تعريته من ثيابه، لأن الإمبراطور لا يحكم إلا بقوانين. وهو يجتهد في التحكم عبر القبضة الشديدة للغة، التي تعني أنه يحتاج إلى أي أحد منا للعب اللعبة مثل أي رياضي نشيط. وهذه أخبار رائعة لمبدعي النكات، لأنهم إن وجدوا أنفسهم يشعرون بالتمرد ولو قليلاً، فيمكنهم سحق الإمبراطور وقلب سلطته رأساً على عقب. يهدف

(1) Iris Murdoch, The Black Prince (London: Chatto and Windus, 1973), p.55.

مبدع النكتة إلى التوجه نحو قلب الواقع ـ نحو قوانينه[1]. وإن لم يراع ذلك فإن الإمبراطور ربما ينظر نظرة خاطفة إلى المرآة ويكتشف بنفسه، أنه لا يرتدي شيئاً سوى ثوب مهرج مهلهل وممزق.

من هنا فإن معرفة سرية تتكشف في كل ضحكة؛ ويتلقى المطلعون استهلال ذلك من يدي صانع النكتة الذكي. لكن كم من المبكر أن يبدأ هذا التدريب؟ إن يكن أرسطو يريدنا نضحك في اليوم الأربعين، فما هي فكرته؟ ألا يمكن أن يكون الضحك يقدم الخطوة الأولى في التراجع، إلى المسافة التي يتطلبها الوعي؟ يبين هارولد بلوم في واحدة من تجلياته الكثيرة أن: «الوعي الاستقرائي، الحر في تأمل ذاته، يبقى هو الأكثر نخبوية من بين الصور الغربية كلها»[2]. وهو في ذهنه شخصيات شكسبيرية، وتحديداً فالستاف وهاملت. لكن ما هو أبعد من الشخصيات، فإن بلوم لديه وعياً ذاتياً في ذهنه. لربما تكون اللحظة البارزة في التطور البشري، حين يخرج الفرد من نفسه أو نفسها ويراقب ثم يبدأ الضحك. إن الميل نحو الضحك يتطلب انزياحاً معيناً ـ وحتى أقل توجه نحو الانزياح سيلبي الغرض.

وفي سياق النكات والضحك، فإن لفالستاف وهاملت الكثير من

---

(1) لاحظ أن تصغير الكلمة اللاتينية rex التي تعني «الملك» هي كلمة regulus التي تعني «الفارس» أو الملك الصغير (ولاحظ أن الملك ينكمش كلما وسع من سلطاته)، وتصغير الأنثى regula يعني «شريط القياس أو المسطرة»، ويعني رمزياً «نمط السلوك»، أو «النظام». كل شيء يشير إلى «الصحيح» و«الصواب» يظهر من كلمة rex: فأي جذر قوي لها.

(2) Quoted in «Harold Bloom: Colossus among Critics, «by Adam Begley, New York Times Magazine, September 25, 1994, p.34.

المشتركات التي قد تبدو واضحة منذ الوهلة الأولى. كل واحد من الحب واللعب والتسلية يحب صوت قرقعة النكات. يلعب فالستاف بنكاته العملية مع الأمير هال؛ ويلقي هاملت ألعابه على أمه جيرترود وعلى الملك مغتصب العرش. بمعنى ما أن فالستاف مهرج البلاط يتحدث بالحكمة عبر ضبابية وانزياح؛ وهاملت أيضاً، يلعب دور مهرج البلاط، متحدثاً بالحكمة بينما يدعي الجنون. ولهذا فإن اللعب يعني شيئاً لكل واحد منهما. إن الضحك يُعلِّم.

لقد خسر التعليم والتدريس التقليدي الدروس الأساسية التي ليس غير الضحك يمكن أن يقدمها. يعتمد التعليم التقليدي على الأعراف والتراكيب؛ وهو يستمر لمدة فصل دراسي أو سنة أو حتى أربع سنين. أما الضحك فهو يُعلم فجأة وبكثافة. حين نضحك ضحكة بسيطة، فنحن نكون قد أدخلنا في رئاتنا شحنة كبيرة من الطاقة، وتبعاً إلى ذلك، نصل إلى مستويات عالية من السعادة ـ وربما من الحزن. إلا أن الكوميديا تتفوق على التراجيديا: فالسعادة هي التي تهيمن. وذلك الشعور يطوف بنا ويحملنا عبر الزمن.

وبرأيي أن الكوميديا حري أن ينظر إليها بكونها شكلاً «أعلى» شأناً من التراجيديا، لأن حركة الكوميديا تتضمن شيئاً من التراجيديا من داخلها. إن الكوميديا من الناحية الواقعية أشبه بالحياة، بينما تتضمن التراجيديا في هيبتها إنزياحاً أوسع. حتى في وجه المرض العضال، أو عند موت أحدهم، فنحن نعرف النصيحة: لا بد للحياة أن تستمر. بمعنى ما، نحن جميعاً في مرحلة ما من حياتنا يتوجب علينا أن نقلل من شأن الألم ونضحك من المصائب ونتواصل مع المجتمع والوحدة معهم ـ بدافع من الكوميديا ومسارها.

أنهي هذا الفصل بأن أقتبس من الفيلسوف السريالي المعاصر جورج باتاي، عن الموضوع الذي أثار هذه المناقشة بأكملها، وهي الدهشة الملتبسة التي نسميها اللغة:

«بشأن الممارسة كلها للمعرفة نحن ندرك في النهاية، أن العالم بأكمله لايزال غير قريب منها، وليس العالم فحسب، بل الكائن الذي لا يمكن لأحد الوصول إليه. ثمة شيء انكشف في داخلنا وفي العالم وهو غير موجود في المعرفة، ويتعذر معرفة موقعه عبر المعرفة. وكما أعتقد، نحن نضحك من هذا. وهو ما يجب القول في الحال، في تنظير الضحك، أن هذا هو ما يضيئنا؛ وهو ما يملأنا بالفرح»[1].

(1) George Bataille, «Un - Knowing: Laughter and Tears,» *October* 36 (Spring 1986):91.

7

لا تدعو الهواء
يتسرب؛
أو،
حصلت النهضة على آخر هاهاها!

مارست الكنيسة في العصور الوسطى الإنكليزية الهيمنة على المصلين فيها بافتراض مسؤليتها عن الحياة الداخلية لكل واحد منهم، وقد فعلت ذلك، مبدئياً، بطريقة ودودة وحميدة ـ عبر توفير اهتمام رعوي لأرواحهم. وعند نهاية العصور الوسطى، وصلت سياسة الكنيسة عموما إلى أبعد من القضايا الروحية، في محاولة للتأثير على نفسية الشخص كذلك. وفي واحدٍ من أكثر الاجتياحات تخيلاً، بدأت الكنيسة في القرن السادس عشر بممارسة نوع من السلطة القوية على نحو غريب عبر محاولتها تنظيم الجهاز التنفسي لمصليها. من الناحية الطبيعية يكون الهواء العنصر الحاسم للحياة: والحصول على الهواء يعني امتلاك مفتاح الحياة ـ جسدياً وروحياً. كان علم اللاهوت في العصر الوسيط قد حول التنفس ـ الفعل الأكثر عادية من الأنشطة كلها ـ إلى حدث ديني فائق الأهمية. فجأة، وعند اتساع عالم السلطة السياسية النهضوية، تابعت الكنيسة ذلك الشيء الزائل واللامرئي أكثر من الأشياء كلها: ذلك هو الهواء.

شملت هذه السلطة الجديدة المتشكلة على التنفس الجميع، وفي الواقع، تضمنت البنايات كلها التي صلى فيها الناس ـ مع جذب الانتباه إلى كل ما هو خارج البنايات الدينية وما هو داخلها. ومكنت الأبراج في أعلى كنائس وكاتدرائيات العصر الوسيط أن تكون تلك البنايات مقدسة بكونها ـ «ملهمة» ـ بنَفَس الرب. ومن الداخل مثّل الكهنة ليكونوا قنوات روحية أو مصفاة بين الرب والمصلين ـ بين العمارة والجسد ـ ممررين ذلك النَفَس المقدس، أثناء الصلاة الجماعية. وقد أعاد المسيحيون تنشيط تنفسهم أثناء أي خدمة للكنيسة، وتحديداً أثناء الاحتفال بكل صلاة جماعية، في فعالية للحميمية الروحية. وكما جرى ذكره في المقدمة، في لحظة معينة في القربان المقدس، سينفخ الكهنة نفخة صغيرة من ذلك النفس الهوائي الملهم إلهياً في فم كل مصلٍّ في ما اصطلحت عليه الممارسة الطقسية في العصر الوسيط بالقبلة التآمرية osculumconspiratio. ثم تآمر الكهنة، «تنفسوا بانسجام»، ـ مع كل فرد من بين مصليهم. وإذ حصل كل مصلٍّ على قبلته، تحولوا هم بدورهم إلى أوعية مقدسة، بنىً حية لاحتضان نَفَس الرب. بمعنى ما، قلدوا الأهمية المعمارية لكنيستهم أو كاتدرائيتهم، كي يقال لأي أحد، في أواخر القرن السادس عشر، جاهد من أجل أهداف سامية من أي نوع أن لديه «طموح». جمال خارجي لشخص تكلم عن جمال داخلي خرج شعاعه من روح الشخص.

وأصبحت فكرة الخارجي والداخلي تدريجياً أنواع ظاهراتية دقيقة ومحددة في القرن السادس عشر. وعبدت هذه الرؤية بدورها الطريق نحو الأفكار الثورية في الفترة ذاتها، مثال ذلك فكرة النظام الدائري المغلق الذي وصف حدود داخل الشخص بكونه منعزلاً ومنفصلاً عن وجوده أو

وجودها الخارجي. ولا يمكنني أن اسمي مثل هذا الترتيب الدرامي في التغير أقل من إعادة البناء الاجتماعي للجسد الإنساني. الضحك نفسه يتغير موقعه في هذا التنظيم الجديد للجسم ـ بكونه مادة، ليست مختلفة عن الدم، الذي من الأحرى أن يحفظ بأمان دائماً في داخل أي شخص.

في العام 1616، تمكن وليم هارفي، أن يعرض أمام كلية طب لندن صورة علمية، أنموذجاً محكماً للإنسان، معرفاً الدم بكونه القوة المحركة التي لها مسارها الجوال في الجسم. كان هارفي قد صقع جمهوره الطبي بوصف الدم وهو يجري بطريقة غير متخيلة. وأعلن أن الدم يتحرك في الجسم بمساعدة نظام من المرشحات والقنوات وعبر مئات من الشرايين والأوردة، في ما اصطلح عليه بـ «الدورة». ونسبة إلى هارفي، أن لون الجلد والسحنة يوفران دلالات دقيقة على ظروف الجريان الداخلي للدم، وهذا ما ينطوي على قياس أكثر دقة للصحة الداخلية من الصورة غير الواضحة للنظرية المبكرة عن السوائل الداخلية، أو الأخلاط الأربعة[1]. وجعلت الرؤى التقليدية المعاصرة عن حركة الدم من زعم هارفي يبدو أكثر ثورية. واقتبس هنا من هنري سيغريست، مؤرخ العلوم الطبية:

«كانت نقطة البداية للفيزياء كلها هي الملاحظة الأساس أن هنالك مواد في الطبيعة مثل الطعام والهواء هي ضرورية للحياة. ومن دون الطعام تموت الكائنات الحية جوعاً وهي تختنق من دون الهواء. وقد وجد أيضاً أن ثمة مادة في الجسم البشري لا بد أنها ضرورية للحياة لأنها موجودة

(1) واستخدم الضحك في عصر النهضة في تصنيف طبائع الناس: فـ«هي هيهي»، تشير إلى الشخص الكئيب؛ و«هه هه هه»، تشير إلى الوديع والخاضع؛ و«هو هو هو» هي الضحكة تشير إلى الشخص المتفائل.

ضمن الكائنات الحية، وهي تحديداً، الدم الذي يجري متدفقاً من أثر أي جرح. وقد انطلق علم وظائف الأعضاء Physiology بتأملات عن العلاقة بين هذه المواد.

وكانت النظرية التي هيمنت على علم الأعضاء قبل هارفي مأخوذة من جالينوس، الذي كان يرى أن الدم يهضم في المعدة، ويتحرك نحو الأمعاء، وعندها يمر عبر الأوردة إلى الكبد. وفي الكبد يتحول الطعام إلى الدم ويتخصب بالروح الطبيعية، وهو المبدأ الذي كان يعتقد أنه ينظم ما نسميه الآن الوظائف الخضرية للجسم. وجزء من دم الكبد الداكن هذا يجري في الكائن الحي بأكمله، بينما يذهب جزء عبر الوريد الأجوف ليصب في البطين الأيمن للقلب حيث يحدث انقسام آخر. ويذهب قسم من الدم إلى الرئتين، حيث يفرغ فضلات الجسم[1].

---

(1) Henry E. Sigerist, Civilization and Disease, (Ithaca: Cornell University Press, 1945), p. 167.
لاحظ أن قبل هارفي، كانت النظرية الطبية ترى أن المواد الأساس للحياة الإنسانية - هي الطعام والهواء والدم - وهذه كلها جاءت من عنصر واحد وهو الطعام، الذي تحول بعملية إعجازية إلى دم وهواء. وقد اشتهرت نظرية هارفي سريعاً بسبب أفكار أخرى أكثر دنيوية عن الدورة الدموية. ويشير إيفان أليتش إلى أن «عند نهاية القرن الثامن عشر قبلت نظرية هارفي في الطب عموماً. كما أن مفهوم الصحة الشخصية الذي يستند إلى الدوران الرشيق للدم تلائم مع الأنموذج التجاري (الميركنتلي) للثروة - قبل آدم سمث تماماً - الذي استند إلى اكثافة دوران الأموال» (In the Mirror of the Past [London: Marion Boyars, 1992],p. 147). نتذكر هنا أن في العالم القديم، ساوى إبقراط الحركة الرشيقة للدم في الجسم مع الصحة النابضة بالحياة، وبين مؤكداً أن الضحك ضروري لإبقاء الدم ساخناً وسائلاً، الأمر الذي يحتم ضمان أن يسترجع المريض صحته. إن الدم الصحي ينتج ضحكات من القلب. وحمل كُتاب الطب مثل جون الأرديرني هذا الاعتقاد خلال العصور الوسطى. وفي زمن هارفي، بدأ يندرج الحل الفكاهي للضحك تحت عباءة سيولة النقد لدى آدم سمث وأصول السيولة. وصار هناك مصطلح جديد هو «الرفاه المالي» ليميز شخصاً ما (ويميز الحياة الداخلية).

إن فكرة النظام الدائري التي وجدت طريقها عبر الجسم وعادت إلى بدايتها الأصلية كانت غير معروفة قبل هارفي.

كانت الكنيسة قد أعدت من قبل أنموذجاً مشابها لأنموذج هارفي. في العرف الكنسي، تكون الضحكة معادلة للجرح ـ إطلاق مفاجئ ولا مبرر للحيوية ـ وفي هذه الحال خسارة للهواء. وعليه، بينما ربطت كنيسة العصر الوسيط دائرة التآمر مع القيم الدينية السامية، فهي أيضا انحرفت عن وجهة النظر القديمة بالطريقة التي تعاملت فيها مع الأشياء المقدسة. لقد أدركت الكنيسة ذلك سريعاً، فإن أرادت المحافظة على التحكم المتشدد، عليها أن تتأكد أن يجري التنفس ـ الشهيق والزفير ـ من دونما انقطاعات في النظام. لذلك، منذ بداية القرن السادس عشر، حللت سياسة الكنيسة أي إطلاق غير متوقع للهواء على أنه فعل تجديفي. وللتأكد من أن الهواء يسير بأمان وبصمت «داخل» الجسد، على سبيل المثال، فقد حرم البروتستانتيون، أينما كانوا وفي أي وقت، ما حسبوه الأنكسارات التخريبية في الدورة الناعمة للهواء ـ ليس فقط عبر الضحك، كيفما يكون فوضوياً ومخرباً، بل أيضاً عبر انكسار آخر غير مرحب به، هو تحديداً، الضراط.

ولتأمين هذا الهدف، وضعت حساسية البيورتانيين حداً للعروض الصاخبة لمسرحيات العجائب في العصر الوسيط في داخل الكنيسة، كما أسلفنا، واتجهت نحو الأمثلة المسلية في المواعظ. وقد تذمر دانتي في «الكوميديا الإلهية» أن «الناس في هذه الأيام يعظون بالنكات والهزل». ولم ينتبه أحد لهذه الممارسة لقرون. حتى قال فرانسيس بيكون «كفى»، ورأى أن أشياء معينة لا بد أن تغتني بالمزاح، وهي تحديداً الدين وقضايا الدولة والشخصيات الكبيرة، وأي إنسان له أهمية في الأعمال، وأية حالة

تستحق الرحمة» (مقالة في الخطاب(. كان اعتقاد بيكون أن الناس بدأوا ينفضون عن الدين بسبب انتهاك للمحرمات يهزأ من القضايا المقدسة».

لم يستطع المرح في العصر الوسيط أو يوفر موضوعاً من أي شكل للدين أو للحياة الدينية ـ من إبراز المزاريب الغريبة التي تزين جهات الكاتدرائيات إلى الإضاءات الشيطانية التي تنير هوامش المخطوطات. ومرة أخرى طالب البروتستانتيون عزلاً تاماً وواضحاً بين الفئات، وهذه المرة بين المزاح والجدية. وكما يبين المؤرخ كيث توماس أن هذا الفصل:

«انعكس في الاحتفاء الصامت للتنافر أو الغرابة في ديكورات الكنيسة؛ وفي المسرحيات الغامضة؛ وفي النجاح في غلق الكنائس أمام نافخي القِرب والصاخبين والراقصين. وبشأن الهزل الديني، الذي يعتقد الآن أنه لا يطاق؛ كان الوزير الأليزابيثي هنري بارو مرعوباً من الممارسة الأسقفية السابقة التي كانت تحافظ على بقاء «الحمقى من المزيفين والطبيعيين في بيتهم بكل صراحة في وقت أعيادهم الرسمية ليعرضوا مواعظهم الفاحشة أو الحمقاء في أعلى صورها صارفين النظر عن الرب»[1].

وحذر الأساقفة الأليزابيثيون العلمانيين من «ما لا يبدو هزءاً ولا مزاحاً بل فحشاً». وانضمت الحكومة إلى الكنيسة في أن جعلت من عدم شرعية الضحك أمراً عاماً. وتم سن قانون في العام 1547 جرمت فيه النكات الهجومية عن القربان المقدس، وتم نشر أمر قضائي في العام 1559 حرمت فيه النكات ضد رجال الدين عموماً. وحرم قانون العام

---

(1) أنا مدين إلى مقال كيث توماس، «مكانة الضحك في إنكلترا تيودور وستيوارت»، في الملحق الأدبي لـ «التايمز» 21/ 1977، عن بعض المعلومات التاريخية في هذا الفصل.

1606 الإشارات المازحة عن الرب على المسرح. وأضحت الجدية الصارمة قرينة للتعمق في الدين. ومن ناحية أخرى، صار الضحك يعني العبث والانحلال وما يبتغيه الشيطان. كان يعني كل شيء أما الدين البيورتاني فهو مرتبط بالإجلال.

خيم سكوت معين على القرن السادس عشر في إنكلترا. من المؤكد أن البيورتانيين خنقوا النَفَس بيقين ونجاعة حتى أن سياستهم أثرت في تغيير أساس ـ على مستوى اللغة ذاتها. فالحرف h يعمل بنطق طفيف للنَفَس. واسمه الصوتي اللاتيني ha، الذي يعيد انتاج عمله التنفسي. سلسلة كاملة من الكلمات في الإنكليزية القديمة منها والوسطى تبدأ بالحرفين hw، ويتطلب الحرف الأول من المتكلمين كتم نفخة الهواء قبل إظهار الصوت الباقي من الكلمة. وعند القرن السادس عشر، جرى كتم إطلاق النَفَس الأولي لكل h، عبر دسه بعيداً في مكان ما داخل الكلمة أو إسقاطه كله. فالكلمات التنفسية مثل hwaet, hwuch, hwa على سبيل المثال، عادت في كلمات أقل هوائية مثل what, which, who. وحدث هذا التغير بدرامية أكثر مع الكلمة laughter الضحك نفسها، التي كانت تكتب بالإنكليزية القديمة بطريقة يكاد من غير الممكن تلفظ زوبعة الهواء فيها: hlehhan. وإزاء هذه الهجمات اللسانية والقانونية والكنسية، تحتم على الضحك أن يكافح بقوة ليبقى[1].

---

(1) تبدأ كل من القصيدتين البارزتين في الإنكليزية القديمة والوسطى وهما بيوولف وحكايات كانتربري بالحرف h في كلماتها الافتتاحية hwaet وhwaen. البطل في هاتين القصيدتين الشفاهيتين، كما نفترض، هو الهواء. كل قصيدة تفتتح بالاحتفاء بالمعجزة التي تجعل القصيدة ممكنة في المقام الأول ـ هو النَفَس الإنساني ذاته.

وتم له البقاء. وقد ناقشت في مقدمة هذا الكتاب نوعاً جديداً من الإصغاء الذي يتطلب من القارئ أن يضغط أذنه (أو أذنها) بقوة على الصفحة، انسجاماً مع الضحك الذي يجري مثل نهر تحت الأرض، تماماً تحت طوبوغرافيا الأحداث التاريخية الرئيسة. وأسمي هذا الضحكة الأرضية للفلاح. كلما زادت محاولة تجنب الضحك قوة وإصراراً، كلما تمكنا من اكتشافه راكداً تحت الأرض، وكلما ازداد تمكننا من الاستماع إلى صداه وهو يتردد مع شخصية الولد السيء أو البنت السيئة التي هربت من جريمة قتل. أمل البروتسانتيون أن يضعوا تحذيراتهم تحت جلد أي فلاح ليتحكموا عن طريق ذلك بحياة الناس. إلا أنهم لم يتمكنوا من النجاح. فلا يمكن أن يكون الأمر مصادفة، على سبيل المثال أن أغلب الروايات الفاحشة في عصر النهضة ظهرت وسط القمع الروحي والتشدد السياسي والتعفف البيورتاني. وتعد رواية رابليه «حياة غارغانتو وبانتغور» تقدمة تاريخية للروح الفلاحية التي لا تقهر والقادرة، في أي وقت، على أن تقلب العالم على رأسه. وقد حثت تلك الرواية ميخائيل باختين على تهنئة مؤلفها لفهمه المتحمس للضحك: «إن تاريخ الأربعمائة عام من الفهم والتأثير والتأويل لرابليه مرتبط بشدة إلى تاريخ الضحك نفسه»[1]. ويستمر باختين في القول إن الرواية لم يحتضنها الارستقراطيون في البلاط فحسب بل كذلك فعل المثقفون في الحلقات الإنسانوية، لا بل أنها أيضاً احتضنت بحب من الناس أنفسهم ـ لتكون بياناً عن ثورة للروح الكوميدية الإنسانية العالية في كل مكان.

(1) MickailBakhtin, Rabelias and His World, trans. Helene Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984), p.59.

تنطوي رواية رابليه «حياة غارغانتو وبانتغور» على شهادة لحركة فكرية مهمة. وبدفع البيورتانيين للضحك تحت الأرض فهم أيضاً دفعوه إلى تحت البطن. وأصبح الضحك جسدياً بكل المعاني، عملاق ضخم لكونه يشبه العملاق غارغانتو. بمعنى، أصبح الضحك يُعبّر عنه جسدياً. في عجالته لأن يتم سماعه. لقد تحول من العقل إلى المادة، من خفة الدم إلى القرف. بطن كبيرة مثل بطن فالستاف، المدورة مثل العالم نفسه، تبرز من كونها تفصيل صغير في حبكة مسرحيات شكسبير السياسية إلى أن تكون مستعدة لتفجر الكمية الكبيرة من هوائها، لتخل توازن السلطة في الحبكات الرئيسة للمسرحيات. دائما ما يجبر ضحك المهرجان الانتباه إلى البطن والأرداف والمثانة. إن الضحك الجسدي، أو كما يسميه باختين «الواقعية الغريبة»، دائماً ما «يتحلل»، بمعنى التفكك، بالتحول إلى سماد ولكونه يولد من جديد تحت الأرض، محفزاً لعبارة باختين الشعارية «أن الضحك يتحلل ويتجسد»[1]. ومعنى التجسيد هنا أنه يكون له دم ولحم، أن يعاد كيان الجسد ثانية بكونه واقعاً ملموساً، ولهذا يعيد الشخص إلى الكمال والصلابة.

لكن ما هو على المحك أكثر الفرد الواحد: فضحية الضحك أو النكتة يخضع لتجربة الإهانة كي يولد من جديد، ليس من أجله هو وحده (أو وحدها) بل من أجل البشرية جمعاء. فهو (أو هي) يعرض إمكانية الأمل عبر عرض إمكانية أجيال المستقبل: «ليس الجسم البايولوجي، الذي يكرر

(1) Ibid. ولنتذكر أن الضحية في سرد النكتة العدوانية دائمًا ما يشعر بالإهانة، كما تتحلل المادة العضوية - القذارة أوالبراز - إلا أنه يتجاوز هذه الحالة الانحلالية بمروره نحو إعادة الولادة، كما رأينا لدى تشوسر، فيتحول إلى مرحب للتسامح بذراعين مفتوحتين.

نفسه ببساطة في جيل جديد، بل تحديداً أن الجسم التاريخي المتطور للبشر يقف في مركز هذا النظام للصور»[1]. يستغني شكسبير في «هنري الرابع، الجزء الأول» عن فالستاف، وعن العنف الشديد، إلا أن الملك - وفكرة الملكية - تظل أبداً حية في الحدث الرئيس، ويعاد تنشيطها بحبكات ثانوية في احتفالات ومهرجانات ذات بنية تحتية مترسخة.

دعوني اقتبس أكثر من باختين عن هذا الموضوع في التحلل والتجدد - في الموت والولادة - عبر الإذلال. إنه الموضوع الذي يستمر طوال تاريخ الضحك، وهو ذلك الذي رأيناه يعود في العمق التاريخي إلى نصوص راس شامرا، حين يدفن الإله الميت على أمل انبعاثه الحتمي:

يعني الانحلال هنا الهبوط إلى الأرض، الاتصال بالأرض كونها عنصراً يبتلع ويلد في الوقت نفسه. إن يتحلل الشيء معناه أن يدفن، أن يبذر وأن يقتل على حد سواء، من أجل ولادة ما هو أكثر وأفضل. وأن يتحلل الشيء أيضاً يعني الاهتمام بالجزء الأسفل من الجسم، حياة البطن والأعضاء التناسلية المسؤولة عن التكاثر؛ ولذلك فهو يتعلق بأفعال التغوط والتكاثر، والحمل والولادة. يحفر التحلل قبراً جسدياً لولادة جديدة؛ فليس له مظهر تهديمي وسلبي فحسب، بل أيضاً مظهر تجديدي. أن تُحلل شيئاً ما لا يتضمن ذلك ببساطة إلقائه في اللاجدوى العدمية، وفي الهدم الكامل، بل إلقائه في الطبقة السفلى التي تعيد الإنتاج، في النطاق الذي يحدث فيه الحمل والولادة الجديدة. ولا تعلم الواقعية الغروتسكية أو الغريبة أي مستوى آخر أدنى؛ أنها الأرض المثمرة والرحم. وهي دائما ما تكون حبلى[2].

---

(1) Ibid., p.367.

(2) Ibid., p.21.

كرهت كنيسة عصر النهضة تحديداً مثل هذا النمط من الضحك الذي عرف بأنه الجسدي أو البطني substratum. لسبب واحد، أن هذا الضحك عكس كل اتجاهات الكنيسة الرسمية، فالأعلى يقود إلى الرب بينما ما هو أسفل يقود إلى الجحيم والشيطان. لم تعرض الأرض أية إمكانية للولادة، فهي لا تدل إلا على الإدانة الأبدية. وفيما يتعلق بالكنيسة فإن الولادة من باطن الأرض قد تحدث في حياة النبات، أو عند الآلهة الوثنية النباتية، لكن ليس عند الكائن البشري. ليس غير المسيح انبعث من القبر، من باطن الأرض. إن الضحك الكرنفالي لا يمكن أن يحصل إلا على التدنيس sacriligeious أو الدنيوية، وهو يدمر أيضاً الحدود الداخلية / الخارجية التي سعت الكنيسة جاهدة إلى الحفاظ على بقائها منفصلة. في الضحك البطني، الكرنفالي، دائماً ما يهدد داخل الجسد ـ عبر الضراط والتجشؤ والقيء، والتغوط خصوصاً ـ ليستعرض بكل فظاظته وغلظته على خارج الجسد.

يمثل البراز مهرجاناً مفرحاً ـ وهو ليس أمراً حياتياً ولا تحللياً بالكامل، إنه مادة حدية أو عتبية تماماً مثل الاحتفال الذي يكون له فيه دور فعال. لقد أبدل المهرجان الأرض بالبراز بكونه يقع في الوسط بين الفردوس والجحيم: في الوسط بين الجسد الحي والمتحلل. وعلى وفق مصطلحات المهرجان، يمثل البراز الخصوبة، القوة التي ترسخ الحياة، وهو بالطبع، المادة التي انتهكت المعنى الكنسي للطهارة والنظافة.

لذلك اتخذت الكنيسة خطوة أخرى نحو وضع القواعد عبر التحكم بالأجهزة الداخلية للمصلين، الجهاز الهضمي، من خلال عدد من قوانين الحمية. وتطلبت شعائر الكنيسة التغيرات الجذرية في الحمية تماماً في

لحظة التقويم المسيحي عندما كان من المتوقع أن تنفجر البطون المتشحمة بالضحك، تماماً مثلما يفسح ازدهار الربيع الطريق إلى انقباضات الصوم. وبتحديد الحمية صار يمكن للكنيسة احتواء تلك المواد الأساسية الأخر ـ الدم والهواء، والآن الضراط والبراز. وحسب المنطق، تحديد حمية الشخص وتقليل عملية الطرد[1]. إن المواجهة بين المهرجان والصوم ليست فقط نزاعاً بين الوفرة والشحة، بل أيضاً بين الابتلاع والطرد، وتحديداً طرد أكثر ما يتحلل من الأشياء وأكثر ما تخرج منه الرائحة ـ وهو اللحم. إن أنقى طعام لدى المسيحي هو، بالطبع، جسم ودم المسيح، رقاقة الخبز مع النبيذ، التي، من المفترض أن لا تترجم إلى نفاية، بل إلى المسيح نفسه، العصي على التفسخ.

وفي طلب الكنيسة إلى حمية أصعب وأشد قيوداً، أشارت الى أن ضحكات ـ البطن الفلاحية، ذات الروح المهرجانية لابد أن تكون لها حدود صارمة، إلى درجة أنها من المتوقع أن لا تنهي المهرجان بل تبقيه في أبهى عرض ممكن لبعث الروح، لبعث المسيح. حتى أبسط فلاح جرب ذلك التجدد بإنعاش جهازه (أو جهازها) التنفسي، بعد أربعين يوماً من الحرمان في الصوم، بنمط جديد من الهواء الديني ـ عبر غرس الروح القدس. وأكبر تجمع للصلاة يحدث في «عيد الفصح»، في ذلك اليوم يجري شحن دم

---

(1) يعد مصطلح «Diet الحمية» مصطلحاً غريباً من العصر الوسيط، فهو يعني السياق المعتاد للطعام، ويعني أيضاً كمية محدودة أو نوعاً معيناً من الطعام ـ regimen. إلا أنه يشير أيضاً إلى السياق العادي لحياة الفرد في «مدة يوم واحد» ـ ربما عبر صلته بالكلمة اللاتينية dies، التي تعني day يوم ـ ويمتد إلى «السياق العادي للكنيسة»، أو إلى «تجمع لموظفي الكنيسة» يسيطر على عملها. الغموض يشوب معنى الكلمة. ومبدأياً، على الأقل، تعمل الحمية بكونها علمانية ودينية في الوقت نفسه وتوحي بالاكتفاء والنقص. وفي الصوم، تتحول الحمية في معناها الأولي إلى حمية في معناها الثاني.

ولحم المسيح دينياً. واصطلح عصر النهضة على هذا التجدد عبر الشبح المقدس Holy Ghost بأنه عملية التنفس ومنح الحياة بوصفها دالة خلاقة من الرب. يقوم المسيحي التائب الصائم، عبر البعث، برحلته أو رحلتها الناجحة عائداً من الموت، من التحلل ـ التي يرمز لها بإشارة الرماد على الجبهة ـ بوساطة الإمساك بهذه «الريح الثانية» المقدسة. وبالطبع فإن هذا الانتصار المطلق على التحلل، هو المسيح نفسه، الذي يعود من الموت إلى التجسيد الكامل.

هذا التوجه نحو نظامي الدورة الدموية ـ الغذائي والتنفسي ـ يحمل معنى دينياً عميقاً إلى حد أن يكون أحد الطرق التي تميزت فيها اليهودية عن المسيحية. يتذكر الرب، في سفر التثنية، الطريقة الإعجازية التي أعان فيها الإسرائيليين طوال وجودهم في البرية ومنحهم «ألمن» (خبز الفردوس) حتى دخلوا أرض كنعان، «أرض القمح والشعير، أرض الكروم والتين والرمان، أرض أشجار الزيتون والعسل، ستأكل من هذه الأرض التي لا تنضب، ولن ينقصك فيها شيء، أرض أحجارها من حديد ويمكنك أن تستخرج النحاس من تلالها. وستأكل حتى تمتلئ، وستشكر ربك الإله على طيب النعمة التي أنعمها عليك» (8:8 ـ 10).

ومادام اللّه قد خلق كل شيء، فمن الأحرى أن يكون الطعام ـ الطعام كله ـ مقدساً. إلا أن الرب عقد الأمور. فكل شيء في الكون يخرج من فم الرب. «ليكن ثمة ضياء»، هكذا يبدأها كلها. والأشياء الأخرى التي تخرج من فم الرب، هي الوصايا. يتوجب على الإسرائيليين أن يتعلموا، ولا يقفوا في هلع من سخاء عطاء الرب، بل يقفوا خوفاً من وصاياه ـ يتوجب عليهم أن يتعلموا الطاعة بـ«أن يسيروا على نهجه والخشية منه».

يتوجب عليهم أن يتعلموا ابتلاع كلمته مثلما يبتلعون طعامه: فالجسد لا يمكنه أن يتغذى من دون أن تتغذى الروح. هذا هو الدرس الأساس في البرية، والطريقة الوحيدة التي يوفرها الرب لشعبه: «وستتذكرون الطريق كله الذي قادكم إليه الرب إلهكم في هذه الأربعين سنة في البرية، فهو قد يذلكم، ويختبركم لتعرفوا ما في قلبه، وفيما إذا كنتم تحفظون وصاياه أم لا. وقد أذلكم وجعلكم جياعاً وأطعمكم المن، الذي لم تكونوا تعرفونه ولم يعرف آباؤكم من قبل أنه قد يجعلكم تعلمون أن الإنسان لا يعيش بالخبز وحده، بل يعيش بكل شيء يخرج من فم الرب».

يعرف أغلب الناس الجزء الأول من العبارة «لا يعيش الإنسان على الخبز وحده»، إلا أن القليلين يعرفون أن الشعب العبري يعيش في الحقيقة على الطعام، وأن الوصايا تؤثر في الطعام. وفي المزج بين الطعام والوصايا، يكون الطعام المناسب تجربة دينية، تعرض طريقة لتبجيل الرب. وهو يحث على أن نوعاً معيناً من الطعام يجب أن يستهلك وأمر بتجنب نوع آخر. على الشعب اليهودي أن ينتبه جيداً لقوانين الحمية، ويلاحظها ليس فقط أثناء الاحتفالات خلال العام، بل أيضاً أثناء التحضيرات المعتادة للطعام، في عملية مدروسة تعرف بـ«koshering» يعاد فيها تجديد الطعام اجتماعياً بكونه نظيفاً ولهذا يكون جاهزاً للتناول. كانت تلك المحرمات فعالة ضد التلوث لذلك حتى عندما يلامس اليهودي حيوانات معينة يجري الإخطار في الحال بكونه أصبح غير طاهر.

ولهذا يتوجب على اليهودي أن يحفظ عن ظهر قلب التراتبية المعقدة لما لا يهضم، التي يسميها الأحبار «فواحش اللاويين». في «اللاويون 11» وفي «سفر التثنية 14:3 ـ 20» تُحدد الحيوانات التي هي من الطبيعي أن تكون غير

نظيفة ولا يمكن أبداً أن تتطهر، حتى من خلال الـ koshering. والأشياء التي لا يمكن أن تؤكل تكون قائمة متنوعة، بضمنها تلك الحيوانات التي لا تلوك الطعام المجتر وتمشي على أضلاف منشطرة، تلك التي تمشي على أربع من دون أن تقوس أقدامها، كل «الطيور البغيضة»، ومخلوقات البحر التي بلا زعانف أو حراشف، والمخلوقات الزاحفة، تلك التي تزحف على بطونها، أو تلك التي لها العديد من الأرجل. فضلاً عن ذلك، يأمر الكتاب المقدس في أماكن عديدة ـ ولهذا ربما نفهمها بكونها تحذيراً صارماً ـ بأن الرضيع حري أن لا يثار غضبه بحليب أمه[1]. ويطلب الذبح بطريقة الكوشر Kosher وهي قطع الشريان السباتي للحيوان بينما يكون الحيوان معلقاً بالعكس. ويتوجب تصفية الدم من الحيوان كي يتمكن اليهودي من أكل لحمه. ولهذا لا يؤكل الحيوان الذي يموت لأسباب طبيعية، أو لأنه قد مُزق من الحيوانات المفترسة، أو مهما كان السبب وجسمه ما يزال يحتوي على الدم.

وبينما يكرس العبرانيون الكثير من انتباههم في فك مغالق سلسلة الطعام، نجد أنهم لا يعبأون بالحاجة إلى تنظيم التنفس، لأن التنفس أمر مقدس لديهم دائماً. إنهم يعرفون شيئين عن التنفس: nesama، التي تشير إلى الفعل الفيزياوي في إدخال الهواء، وruach، التي تعني spirit وwind الروح والريح، وقد تعني أحياناً «التغير» disposion. وبهذا المعنى فإن العبرانيين، مثلهم مثل اليونانيين القدماء، يمكن عدهم أنهم يؤمنون بتيارين منفصلين في التنفس. كما أن Ruach hayim التي تعني «نَفَس الحياة»

(1) للاطلاع على تحليل ممتع بشأن هذه المعايير الغذائية، أنظر ماري دوغلاس:
«Purity.and Danger»: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo (London: Routledge and Kegan Paul, 1966).

وترجمتها الأكثر تعميماً «المخلوقات الحية» ـ تصف الكائن البشري عبر نشاطه الملحوظ أكثر من غيره والأكثر قداسة. ووصف الكتاب المقدس لخلق آدم يكشف بوضوح قدسية التنفس: جلب الرب الحياة لآدم بعد أن نفخ نَفَساً من روحه في كتلة من الطين لا شكل لها[1]. وكما رأينا يقلد اليهود فعل الرب في كل مرة يقرأون فيها التوراة بصوت عال عبر نفخ نَفَسهم في الحروف الميتة التي في المخطوطة، وهم بذلك، يعيدون الحياة إليها.

إن قصة طرد آدم وحواء من جنة عدن يمكن قراءتها في الحقيقة بكونها مخططاً لتعبئة التنفس والأكل دينياً ـ التنفس والهضم. يحيي نَفَس الرب آدم الذي يسير على الأرض بكونها مكاناً مقدساً. وطرده من جنة عدن ـ بمعية حواء ـ ينشئ خرقاً أولياً لقوانين الحمية العبرانية. فالأفعى تعرض فاكهة شجرة معرفة الخير والشر لآدم وحواء، وهما يدركان أنها طعام محرم و«غير نظيف»، لكونهما استمعا جيداً لوصية الرب: لا تأكلا من هذه الشجرة! وعوقب الكائن الذي عرض الفاكهة: الأفعى، بقطع أطرافه عنه، وأدين إلى الأبد بالبقاء يزحف على الأرض لكونه الرجس الأولي للاويين، وسيبقى هذا المخلوق أبداً غير نظيف ومرعب وذليل. أما عقوبة آدم وحواء فكتب عليهما أن يتغير تنفسهما جذرياً. فبعد طردهما من الجنة، أضحى النَفَس أو «الروح» ليس غير هبة، أو دَين لابد من إعادته إلى الرب. أما الحياة الأبدية ـ النفَس اللانهائي ـ فقد انتزعت منهما.

---

(1) تعني كلمة Adamah في العبرية «التراب» أو «الطين». وبناء على هذا السياق قد تعني كلمة Nesama أحياناً، إضافة إلى التراب، الروح في حد ذاتها. إن حياة آدم هي بعث مهرجاني، فهي تلك التي تنهض مباشرة من الأرض. (إن ظهوره في الحياة في العهد القديم يسبق عودة المسيح للحياة في العهد الجديد). ولاحظ أن الأفعى serpent تبقى على الأرض إلى الأبد (تعني كلمة serpens باللاتينية «الشيء الذي يدب والزاحف»).

وكي نوجز ذلك نقول: ركزت الكنيسة رقابتها في العصور الوسطى وفي عصر النهضة على النفَس، لأنها أرادت استثماره بقداسة إلهية، وأبعد من ذلك، لتأكيد تلك القداسة. إلا أن اليهود لم يكونوا بحاجة لذلك التركيز على النَفَس لأن الكتاب المقدس ـ والأحبار ـ منحوا النَفَس حالة فورية من القداسة لتُعرِّف بتاريخه الكامل في داخل جسده وخارجه. وفيما يتعلق بالطعام، فقد تبادل الدينان المواقع. أعار المسيحيون اهتماماً أقل بالطعام لأن القوة التحويلية لطعام ودم وجسد المسيح، تصف قلب التجربة المسيحية التي تدعى الاستحالة **transubstantiation**. أما اليهود، فهم، من الناحية الأخرى، يحتاجون إلى المحافظة على تركيبة الطعام بكونه مادة مقدسة ولذلك كرسوا وقتاً طويلاً للتركيز على خلق معايير مميزة لما يمكن أن يؤكل وما لا يمكن أن يؤكل. في كل مرة يأكل فيها اليهود الطعام على نحو سليم، عليهم أن يتأكدوا أنهم يأكلون على وفق طريقتهم في التقديس.

أصر موظفو الكنيسة، أثناء فترتي تيودور وستيوارت، على عزمهم في تجريم أي مسحة من الضحك. وفي ذلك الوقت، بدا كل كاتب يدركـ أن الضحك كله يمكن أن يكون مهرجاناً، وأن الضحك كله انقلابي على نحو مطلق. وكان للكنيسة سبب محدد للخوف من مثل هذا الضحك، لأن قواعده كلها وتسلطه تجعل منه هدفاً ناضجاً. تلاحظ كيث توماس أن «أي احد يتصفح سجلات محاكم الكنيسة قبل الحرب الأهلية سيصطدم بتكرار فحش ولا دينية الفكاهة»[1]. وطبقاً إلى رواية معاصرة، أن حاشية جيمس الأول حاولوا تسلية الملك بأن عملوا مسرحية فكاهية عن التعميد

(1) Thomas, «The Place of Laughter», p.78.

يرتدي فيها أحد من الحاشية ثياب مطران، ولعب المركيز باكنهام دور الأب الروحي، وجعلوا من خنزير واقف على أنه الطفل. وقد أصاب تلك المزحة الاخفاق إلا أن محاولة لاحقة لإبن باكنهام لتسلية تشارلس الثاني في عظة فاحشة عن «نشيد الأنشاد» أثبتت نجاحاً أكثر، ربما لأن «نشيد الأنشاد» قصيدة حسية.

يمكن بالطبع سمع دوي الضحك لدى الفلاحين، الذين قدموا مسرحيات ساخرة في كل شعيرة مقدسة. انشغل الفلاحون في السخرية من التعميد في حيوانات الحقل ـ الخنازير والقطط والعجول ـ ليحطموا ادعاءات الاحتفالات الكنسية التي كان يديرها رجال الكنيسة الفاسدين. وتضمنت سخرياتهم تعليماً تجديفياً، ونكاتاً فاحشة عن الطائفة المقدسة والترانيم المؤلفة بالإيقاعات الشعبية. على سبيل المثال، غنى صاموئيل بكرنغ ناظر كنيسة لنكولنشاير مزموراً على إيقاع شعبي قصير سمي «عانقني، كودي Cuddle me cudy». وفي بلاثرويك، نورثمتونشاير، في العام 1637، ارتدى سيد الفوضى المحلي رداءً كهنوتياً وتلا مراسم زواج بسخرية، ثم انتهى بأخذ العروسين إلى فراش الزوجية. في بيكلز، في العام 1640، قام جنود بتقليد ساخر لمحكمة كنسية «ونفذوا حكماً عادلاً على رجل وبغي متلبسين بجرمهما، بمزاح ومرح لا يمكن التعبير عنه»[1]. يمكن للمرء أن يتخيل أي نوع من المزح تلك التي لا يمكن التعبير عنها.

جعلت هزليات الشعائر الدينية الموظفين الكبار يتحملون ما هو أصعب. إلا أن الهزليات من الشعائر امتدت إلى خارج الكنيسة. وانحسر

---

(1) Ibid., p.78.

أكثر مستوى تملق المهرجين الصرحاء والهزليين للمجتمع التقليدي. ولطالما عانت المدارس والنزل التابعة للبلاط من امراء وضباط عيد الميلاد، الذين تم اختيارهم من بين الطلبة الأذكياء، للسخرية من السلطة بالطريقة ذاتها التي يعمل بها عمداء ولوردات الفوضى في تنظيم انقلاباتهم في الريف. أولئك الشباب الذين يعرفون تيراي فيليوس في أوكسفورد والمراوغين في كامبردج، جرى تعيينهم كل سنة بأن يقدموا خطباً في الاحتفال الأكاديمي السنوي الرئيس. وكانت خطاباتهم تتضمن دعابات فاحشة وشتائم موجهة إلى الحياة الخاصة لرئيس الجامعة ورؤساء المجالس وذوي المنزلات الرفيعة. وفي أكسفورد، تحديداً، كانت تلك الخطابات تلقى بهجومية قاسية. وقد تحدث عنها أحد كبار رجال الكنيسة بأنها «كانت واحدة من أفظع أنواع الفجور، فهم بكل وقاحة وعلى الملأ يذمون ويشهرون ويشتمون ويشيرون علنا إلى من هم أعلى مقاماً منهم... ويتهمونهم زوراً وأمام وجوههم بحضور شخصيات من دول عديدة ومن مختلف الدرجات والنوعيات؛ كل ذلك بأسلوب فظ معروف لدى أي بغي عاطلة وأحمق من الريف». وأثناء فترة ستيوارت اجتهد موظفو الجامعة في إيجاد طرق لإسكات أولئك المهرجين المرخصين. فحاولوا ذلك عبر استدراجهم وتهديدهم وحتى عبر رشوتهم. وأنزل أحد رؤساء الجامعة أحد الخطباء بيده، «ووقف الطلبة مندهشين ينظرون إلى شجاعته وحزمه»[1]. وواحد آخر، دعى بإحباط مطلق قوات الحرس لإيقاف تيراي فيليوس.

في البلاط، كل ملك شهير له مهرجه الخاص، رجل مجنون مرخص له

---

(1) Ibid.

أن يقدم للملك النصيحة والتسلية، شريطة أن ملاحظاته لا تقترب مما هو شخصي. وقد حافظ المهرج على مهابة الملك بأن يسرد عليه الدعابات والنكت من دون الانحدار بالملك إلى الحماقة. كان الملوك بعيدون عن سرد النكت، وبناء على هذا أحسن الكوميديون المحترفون ـ المهرجون ـ عملهم. إلا أن شيئاً أكثر متعة من ذلك كان يحصل. كنت قد حاولت من قبل أن أبين أن الهواء، في شكل تنفس (h هـ) صعد من كلمات معينة أساسية ـ هي بالتأكيد من «الضحك» نفسه. وإذ حدث ذلك، وإذ أضحى الضحك يواجه المزيد من القمع وهبط إلى ما تحت الأرض إلى مستوى القروي والفلاح، فقد وجد التنفس بديلاً مضحكاً لدى الأرستقراطيين في المهرج الأحمق. من المؤكد أن المهرجين والحمقى جاءوا من تراث البهجة أو الانطلاق. ويأتي جذر كلمة fool (الأحمق) من الكلمة اللاتينية follem ومعناها الحرفي «منفاخ». وفي اللاتينية الشعبية المتأخرة أضحى معنى كلمة follem يحمل معنى «ثرثار»، وما سنطلق عليه empty headed خالي الذهن أو الأحمق، وبشعبية أكثر airhead. ومن هنا، غالباً ما يوصف الأحمق بأنه أرعن يطلق تهمه الفارغة في البلاط. وإذ يصطف الأحمق إلى جانب الملك فإن الأخير يكون قد امتلك جهاز رئتين رسمي[1].

كان مهرج هنري الثامن، ويل سومرز، معروفاً لدى المؤرخين بأنه واحد من أهم البارعين في ما سمي في تلك الفترة بـ«المهرجين المحترفين»،

---

(1) نحت مصطلح fool الحماقة من مصطلح الطعام food في القرن الثامن عشر، خليط هريس الفاكهة مع الكريم. وتؤخذ الحلويات بمعناها الأحمق لأن الكريم يطرق في الهريس بكمية كافية من الهواء المضغوط. لكن ربما غير ذلك: رأينا من قبل العلاقة بين الفكاهة والأكل. والكلمة face (وجه) هي مصطلح غذائي، تعني «حشوة الطعام». وأضحت تشير فيما بعد، إلى الوصلات الفكاهية التي تعرض بين فصول العرض المسرحي.

الذي كان يطلق النكات القذرة، التي طالما كانت «تضحك هنري من القلب». كان سومرز متنبهاً في أن يجعل نكاته خفيفة وغير شخصية، ولم يهاجم نزاهة الملك أبداً. إذ عندما يحدث ذلك، أي حين يتجاوز المهرج حدود اللياقة مع الملوك، فلا تكون الاستجابة طيبة. وكان مهرج الملك جيمس، أرتشي آرمسترونغ، تبعاً إلى ما يرويه أحد المؤرخين، قد أصبح معروفاً بكونه فظاً وأشد مهرجي البلاط تهوراً وهو في الغالب «مؤذياً ويتدخل في السياسة». وبالنتيجة برزت تفاصيل حياته بوضوح في وثائق الدولة. فنحن نعرف، مثلاً، أنه ولد اسكتلندياً، وأصبح متجنساً في العام 1612 حين اعتلى جيمس العرش الإنكليزي. وحين فرض المطران لاود كتابه للصلاة على الأسكتلنديين يبدو أن آرمسترونغ اندفع بعيداً وسأل أسقف كانتربيري، «من هو الأحمق الآن»؟ وعلى أثر «هذه الكلمات الفضائحية» طرد من المجلس الخاص. واختبر مهرج تشارلس الثاني تجاوز الحدود أيضاً، عندما وبخ في العام 1666 الملك في تبديد المزيد من الوقت في مراسم التملق أكثر مما في قضايا البلاط[1].

عرف أغلب الأليزابيثيين مهرجيهم، ليس على أنهم شخصيات حقيقية، بل على أنهم مخلوقات درامية، وربما أفضلهم ألمع خمس شخصيات لدى شكسبير: تجستون وفيستة ولافاتش، ومهرج الملك لير ومهرج صغير في تيمون الأثيني[2]. وإذ دُس المهرجون بأمان في المسرحيات، ولذلك تمكنوا

(1) Enid Welsford, *The Fool*: His Social and Literary History (Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1966), p. 175.

(2) كل مهرجي شكسبير من الرجال. وعموماً ثمة بعض المهرجات من النساء ظهرن في فرنسا: واحدة من المهرجات اسمها ماثراين برزت في بلاط كل من هنري الرابع ولويس الثالث عشر، وكانت معتادة على السير في شوارع باريس ترتدي ثياب الأمزونيات

من التكلم بجرأة إزاء السلطة، ليس فقط تحت غطاء حماية اختلاق براءة الحماقة، بل أيضاً عبر ترخيص شعري، وعبر وسيلة الحبكة وضرورات الفعل الدرامي. يحاول شكسبير أن يخفي الحقيقة الكامنة في المهرج، فهو يبدو أبلهاً أو مجنوناً. شخصاً يختلف اجتماعياً ويرغب في أن يجعل من نفسه حماراً. فهو يرتدي ملابس متنافرة الألوان أو، ما يبدو أكثر غرابة وصادماً، يخرج للناس بملابس نسائية، وينطق بحقائق لا قيمة لها بأساليب مقعرة، وأحياناً عالية الاستعارة[1]. ولهذا ايضاً غالباً ما تجعله بلاغته يأخذ دور شاعر البلاط. وفي الآيرلندية القديمة تحمل كلمة fili معنيين «المهرج» و«الشاعر». وفي المواقف والخطب، يشبه المهرج في عصر النهضة تنقية درامية لنوعين أساسيين تاريخيين من المهرجين الذين يتحدثون في مطاردات الأمثال أو من يلعبون دور البرئ الساذج ـ كالمسيح وسقراط.

وفي بعض الأحيان يبدل الملوك المهرجين بالأقزام، الذين يؤدون الغرض ذاته وهو التسلية واللهو. أما الرجال الأثرياء في الإمبراطورية الرومانية فقد كان لديهم خدم من محدودي الذكاء أو المشوهين، من الذين يعرف بـ «marione, stulti and fatui» الأحمق أو الأبله أو الدمية» لأغراض اللهو والتسلية ـ وكذلك المشوهين مثل الأحدب للضحك عليهم.

ويجري خلفها حشد من الأطفال المبتهجين. وربما يكون زيها الحربي راجع إلى تصرف مشاكس لأن لديها آراء سياسية ودينية مؤثرة» (Ibid. p.153).

(1) ترى ناتالي ديفز أن «لبس المهرج الرجل ثياب الجنس الآخر يعد تحدياً للنظام الاجتماعي في الأعمال الأدبية. وفي كوميديا dell'arte ارتدى المهرج ذو الوجه الأسود زياً على أنه دايانا المضحكة، إلهة الصيد متزينة بقبة هلالية وثياب تنكرية مع قوس صغير. والنتيجة مزرية حتى كأن الواقع نفسه يتحلل وليس فقط الحدود بين العالي والداني قد تأثرت».
(«Woman on Top» in Society and Culture in Early Modern France «Palo Alto: Stanford University Press, 1975», p. 132».

كذلك المعروفون بحماقتهم لسبب ما، ومن يبدو غالباً مشوهاً جسدياً أو غريب الشكل من نوع ما ـ من المحدودبين وأصحاب الكروش الضخمة أو الأنوف الكبيرة. لكن علينا أن نتذكر تراث العالم القديم الذي تحدث عنه هوبز مفصلاً وبأناقة، بشأن ضحك يظهر من شعورنا بـ «فخر مفاجئ» عند النظر إلى أفراد مشوهين ومعاقين. تناول عصر النهضة تراث الإعاقة الجسدية هذا وثبته بكونه مصدراً أساسياً للضحك الرسمي. ومثل المشاعر المختلطة التي أشار إليها أفلاطون في «Philebus»، استمتع رجال عصر النهضة بعلاقة الحب ـ الكراهية عند المشوهين: وفهم الأرستقراطيون أنهم أحرى بهم أن لا يضحكوا عليهم، إلا أنهم أيضاً وجدوا أنفسهم منجذبين إليهم إلى حد ما. وشجعت كتب الهزل Jokebooks التي انتشرت في تلك الفترة، على البحث عن المرح على حساب المعاقين وسيئي الحظ، بينما كانت كتب السلوك الأخلاقي تحث على التربية الصالحة لتجنب مثل هذه الفكاهة الافترائية.

ولقرون طويلة ظل الناس يضحكون من أولئك الأقل حظاً منهم، وضخم عصر النهضة ذلك التراث من الإعاقة. والشخص الذي لديه أحمق معاقاً أو قزماً مشوهاً كان يرتقي ذاتياً، ويوضع في مرتبة أعلى من الفقراء، ليكون له أحد مسلوب العقل مدلل. وسيكون من الأفضل إن استطاع الأحمق أو الأبله النطق بشيء من الحكمة، أو كانت له خدعة ذكية أو له مزايا رياضية، فسيكون بذلك الأبله العالِم. وكلما ازدادت مزاياه كان أفضل. لقد سار الأقزام والحمقى أثناء عصر النهضة بكونهم نسخاً معدلة، بالمعنى الحقيقي للكلمة، من ذلك الذي كان الهدف الأول للضحك في الأدب: ألا وهو هيفاستوس.

لكن مع إدانة هنري بارو لاحتفاظ مطارنة العصر الأليزابيثي بالحمقى، خفت الضحك في أماكن أخر. حتى الكتاب من قويي الإرادة، مثل توماس مور، الذي لديه حيوية الملك هنري، وبمعية الكاردينالات الآخرين، لم يستطع ببساطة أن يتخطى ذلك، وتحول في النهاية إلى النثر الكئيب. كان مور طوال حياته شخصاً محباً للنخس والمشاكسة، مثل أحمق، له ذهن حاد لدرجة لا تصدق. إلا أنه لم تكن لديه الرخصة. إنه يشغل موقعاً مهماً في تاريخ الضحك وإن كان ذلك فقط لعمله اللساني الفذ! كان مور أول كاتب إنكليزي يحول الكلمة geste (story قصة) إلى الكلمة jest في معاناها الحديث الذي يدل على الدعابة. وبعد العقد الثاني للقرن السادس عشر، على أي حال، تحول نثر مور إلى الجدية. وكما تلاحظ كيث توماس، «أن تحتم على مور الدفاع عن ممارسته للمزج بين «الحكايات المرحة» والقضايا الجادة.... وأصبحت الحكاية الطريفة التي تحيي كتاباته، أو حكايات هيو لاتمير نادرة أكثر فأكثر في الأدب الديني»[1].

ثمة تاريخ طويل لـ«الحكايات المرحة» التي تشير إليها كيث توماس. إنها تشكل جزءاً من جنس أدبي سمي «كتب الهزل Jokebooks»، وهو الجنس الأدبي الذي ساعد مور بنفسه على زرعه في إنكلترا. ولم يكن الأمر يحتاج إلى حل وسط كي يتخلى مور من جانبه عن هذه الحكايات المرحة. على الرغم من ذلك، كان قد تحول من الضحك إلى البكاء ليس مختلفاً عن ذلك النادم المسيحي المستجيب لتعاليم الكنيسة. في العام 1516 نشر مور نسخته من «جمهورية» أفلاطون، التي عرضت إمكانية الملكية العامة الكاملة، وصاغها بأسلوب نثري مشحون بقوة بالسخرة السقراطية والدعابة

---

(1) Thomas, «The Place of Laughter,» p.79.

وحتى الضحك الصريح. ويستعمل مور الدعابة jest في «اليوتوبيا» بطريقة دقيقة وجديدة: «كان هو نفسه مضحكا أكثر من دعاباته»[1].

بعد أقل من عشرين سنة، في العام 1534، سجن في برج لندن بتهمة الخيانة، وهناك كتب «حوارية الراحة من المحنة». ربما بسبب يقينه بموته الوشيك ـ إذ قطع الملك رأسه في العام 1535 ـ أحيا مور تراثاً رأيناه في الكتابات المسيحية المبكرة، وهي رواية شاهد العيان المشكوك به لحياة المسيح، واستفاد منها في «الحوارية» لينقل وجهة نظره الكئيبة للعالم: «وليبرهن أن هذه الحياة ليست وقتاً للضحك، بل هي بالأحرى، وقت للبكاء، فقد عرفنا أن منقذنا نفسه بكى مرتين أو ثلاثاً، إلا أننا لم نعرف أنه ضحك أكثر من مرة واحدة. لن أقسم أنه لم يفعل ذلك أبداً إلا أنه في الأخير لم يترك لنا مثالاً واحداً على ذلك. لكن، من الناحية الأخرى، ترك لنا مثالاً على البكاء».

تعكس لنا «الحوارية» تحولاً واضحاً في شعور توماس مور، إلا أنها تكشف عن تحول واسع في حساسية إنكلترا نفسها. كان مور صريحاً ومستقلاً وخفيف الدم. إن استطاع الملك والكنيسة إسكاته أو التخلص منه، فقد يكونا أيضاً قد أرعبا كل تلك العقول التي تجمعت حول مور ـ وكان هنالك العشرات منهم ـ بعقل رصين بكل ما للكلمة من معنى.

من المؤكد أن مور قد ارتبط بقوة وبأصالة بالضحك حتى إنه أوحى للآخرين بأن يكتبوا مدائحهم إلى الرب ببهجة. فعلى سبيل المثال، كتب الإنسانوي الهولندي ديسايديروس إيراسموس العديد من الأعمال

---

(1) Ibid.

مهداة إلى إصلاح المصلحين أنفسهم. وقد اختار استعمال السلاح الذي يخيفهم فعلاً - وهو الضحك. يحتوي عمله الأول في التسلية، «مديح الحماقة» 1511، على سخرية من اللاهوتيين وكبار رجال الكنيسة، ويزعم إيراسموس أنه كتبه بإلحاح من مور. ويوضح إيراسموس حتى أنه يستعمل لعبة غريبة تعتمد على الاسم الأخير لمور، وكيف توصل إلى مدح مثل هذا الشيء الغريب بكونه حماقة:

«الشيء الأول كان عن اسمك الأخير مور، الذي يقترب جداً من كلمة Moriae (حماقة) وأنت بعيد عن هذا الشيء. ولكونك كذلك، سيزيحك العالم كله. الشيء الثاني، فهمت أنك لم توافق أبداً على هذه الممارسة في الدعابة؛ لكونك لن تسر بمثل هذا المرح، بمعنى، إن لم أكن مخطئاً، أنه فكرة غير مطروحة وهو غير مبتذل بأكمله، وقد لعبت في مجرى حياتك كلها دور ديمقريطوس[1].

ومفترضاً شخصية الأحمق بذاتها، يفتتح إيراسموس الكتاب بالإصرار أن أي أحد عليه مدح الحماقة، لأن أية سلطة سواء أكانت دينية أم دنيوية، وأي إله أسطوري وبطل (أو بطلة) أدبي، يبدو مؤيداً للأحمق بكونه مثالياً. وأن تكون أحمق، كما يقترح إيراسموس بذكاء، يعني أن تمارس أعلى شكل من أشكال الفضيلة والحكمة.

يستمتع إيراسموس كثيراً في لعب دور الأحمق عبر الحديث عن حقائق الأحمق. إنه يقلب عقل الرأس على الكعبين، مدعياً أن أي قانون مغفل

(1) Desiderius Erasmus, *The Praise of Folly* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1958), pp. 1 - 2.

وأي تصرف غبي، قد اغتصب مكان العقل. وفي كتاب آخر نسب إلى مور وزمرة أصدقائه اللبقين، عنوانه «مائة حكاية أخر» يتحول العالم إلى عالم أقل ذكاء وتهكمياً ويهبط بعمق في القذارة والسخرية. فكر بتشوهات الحمقى أو الأقزام بكونهم موضوعات موحية للأدب، وسيكون لديك كتاب هزل اسمه «مائة حكاية». ومن هنا، فبينما منعت مستويات الذوق الرفيع التي تشكلت في أواخر القرن السادس عشر الأرستقراطيين من الضحك على المشوهين إجمالاً، فإن كتب الهزل لم تراع ذلك التحذير. تخبرنا كيث توماس أن «أية إعاقة من البلاهة والجنون إلى مرضى السكري والنَفَس الكريه، هي مصدر يصلح للدعابة، فيقول توماس ولسون: ـ إننا نضحك على جسد الإنسان غير المتناسب، ونضحك من طلعته إن لم تكن... وسيمة بطبيعتها ـ ويضم كتاب الهزل الإليزابيثي الأنموذجي ـ هزليات مرحة عن الحمقى وهزليات مرحة عن العميان ـ أما مقالب المخادعين فهي فظة إلى حد التطرف»[1].

تجعل كتب الهزل النفاق ممكناً. ويمكن للأرستقراطيين التمتع بقراءة خاصة عن الأشخاص من ذوي المنظر الغريب والمهمشين، بينما هم يحافظون على الموقف العام الخالي من مثل هذا الذوق المتدني. وخلق تعلم القراءة مجتمعاً من القراء السريين. وإن أتت الإباحية مصاحبة للطباعة ـ وهكذا كانت فعلاً ـ فكذلك فعلت القراءة لكتب الهزل شبه المتدنية عن أولئك المشوهين وذوي المنظر الغريب.

وبالاعتماد على تمييز النكات التي أوردها سيشرو وإلى حد ما

(1) Thomas, «The Place of Laughter», p. 80.

كوينتلاين، فإن كتب الهزل في عصر النهضة هذه جمعت سوية المضحكين الهزليين (dicacitas) والقصص الفكاهية (Facetiae) والتلاعبات اللفظية والأمثال. وظهرت المئات من هذه المجاميع من الكتب في إيطاليا وألمانيا وهولندا، أما في إنكلترا فلم يصدر منها إلا القليل: ذلك لأن البيورتانيين قد كرهوها بالطبع. ونقل ممثلو الإيماء وباقي الممثلين الأشكال الشفاهية لسيشرو من الحقبة الكلاسيكية إلى إنكلترا والقارة في العصور الوسطى؛ لكن بعد ازدياد عدد العامة الذين أمسوا يجيدون القراءة، ازداد انتشار القصص الفكاهية عبر كتب الهزل، بداية من أواخر القرن الرابع عشر، مع بقايا منها وجدت طريقها في العصر الفكتوري.

جمعت كتب الهزل مادة من مختلف المصادر الكلاسيكية والقروسطية: من الهجاء الساخر الذي يعزى إلى تقليديي هيروكليس الإسكندري في القرن الخامس، إلى القطع الساخرة الصغيرة وأمثال المواعظ في العصور الوسطى، إلى الأمثال الشعبية للإنسانويين الإيطاليين والفلاحين الألمان. وضع أغلب الكتاب لهذه الكتب الفكاهات أو الأقوال والحكم المأثورة على فم مخادعين حقيقيين أو خياليين سرعان ما عرف أرستقراطيو عصر النهضة أسماءهم: جون سكوغان (مهرج بلاط إدوارد الرابع)، وهاولغلاس، والأم بنج والسيد سكلتون (الشاعر جون سكلتون، حُسب أنه صاحب دعابة)، وروبن غودفيلو وهوبسن العجوز وحتى جورج بيلي - مؤلف «الفكاهات المرحة المتغطرسة لجورج بيلي». من أجل عزو هذه الفكاهات إلى شخصيات لها تجارب قريبة من هذه القصص الفكاهية - أي على أنها قصص حقيقية. كانت طريقة في القول، كما يحلو للمهرجين الزعم، إن هذه القصة حقيقية. واستناداً إلى كيث توماس، وصل هذا الجنس

الأدبي إلى ذروته في العام 1739، بمجموعة من الفكاهات «ألفت بسخرية على أن مُنشئها هو الكوميدي المتوفى جو ميلر؛ وبطبعات لا حصر لها هيمنت «فكاهات جو» في ذلك الوقت حتى أواخر العصر الفكتوري، على الرغم من أن الفكاهات القديمة لازالت متداولة في أدب العالم السفلي للكتب الصغيرة[1].

لا بد أن يذهب الشرف إلى بترارك في بعث نظريات سيشرو البلاغية لـ «القصص الفكاهية»، التي مكثت نائمة منذ ماكروبيوس الذي كان آخر من ذكرها في القرن الخامس. يعلن بترارك أنه قرأ حوارية سيشرو عن الهزل في De oratore «الخطيب»، إلا أنه لم يقل ما الذي نشد إليه بالتحديد. أشك بأن ذلك بدافع رغبته الشديدة في الحب النبيل بين الفارس وعشيقته النبيلة، اللعبة الطقسية التي تحمل في طياتها أرضية هزلية مسلية، وحضور بديهة بين العاشقَين.

مهما كانت الحال، فقد قدم بترارك المجموعة الأولى من هذه القصص المضحكة إلى العالم في العام 1344، وهي جمع لـ 114 قصة فكاهية، يقر أنه استعارها من كتاب ماكروبيوس «حياة كل من ساتورناليا وسيوتونيوس». على الرغم من أنه يهدف عبر هذه القصص لعرض حجج (ديوجين) الشهير والقديم على المعاصر (بوب جون الثاني عشر). مثل الحب، للضحك القدرة على النفاذ من الوهم والوصول إلى جوهر الحقيقة.

---

(1) Ibid، كان جوزيف ميلر الحقيقي ممثل عاش في القرن السابع عشر في دروري لين وقيل أنه عشق سرد الفكاهات. كانت فكاهات جو ميلر يكتبها له جون موتلي. وأسقطت من طبعة 1836 لكتاب الفكاهة 49 قصة فكاهية من فكاهاته الـ 249 احتراماً إلى الكياسة الملحوظة في المجتمع الحديث وطبيعة كلامه». لقد تغير الذوق بوضوح في الفترة الفكتورية.

من بين أكثر المجموعات القصصية المؤثرة في عصر النهضة كانت القصص الفكاهية لبوجيو براكيوليني، التي طبعت لأول مرة في العام 1470. كان بوجيو مولعاً بالتلاعب بالكلمات، والتوريات تحديداً، إلا أن الأكثر من ذلك أنه يحب القصص المبالغة عن رجال الكنيسة. وبوجيو نفسه أحد أعظم الكذابين في الأدب، جاعلاً من قرائه يعرفون ـ في لحظة ـ أنه سمع هذه القصص الفكاهية في الكنيسة في غرفة الجلوس (bugiale) التي يتجمع فيها الموظفون البابويون لرواية القصص (تعني كلمة bugia بالإيطالية كذبة). لكن بينما يستمتع بوجيو بالضحك، فهو لايزال يجده خطراً إلى حد ما وينصح بقراءة قصصه المضحكة فقط لأنها توفر بعض الراحة من جهد العمل الشاق وملله.

وثمة مجموعتان أخريتان، أحداهما للكاتب الإنسانوي الشهير واللاتيني الجديد، جيوفاني بونتانو (De Sermone, 1509)، والثانية لكاتب آخر له الشهرة نفسها الإنسانوي الألماني هنريك بيبل (قصص فكاهية 1508 ـ 12)، التي نالت أيضاً شهرة غير عادية. يرى بيبل الضحك بكونه طريقة للخروج من صرامة الحياة المعاصرة، ويحب السخرية في قصصه الفكاهية من ثيران الموعظة والزوجات الخائنات والفلاحين الأغبياء ورجال الكنيسة من الأميين وعديمي الأخلاق.

بينما كان لبيبل الكثير من المقلدين، فإن بونتانو هو الأكثر أهمية لقصتنا، لأنه يعيد إلى عصر النهضة الكياسة الأرسطية، الوسيلة الوسيطة بين طرفي التهريج والسذاجة. تعتمد الطريقة هنا لدى بونتانو على الاسترخاء من الجهد، كما لدى بوجيو، ولا يأتي ذلك الاسترخاء إلا بالانعاش بالضحك. وتوفق في أول تحول للضحك في العالم السياسي.

ورأيه أن الأمير الحقيقي عليه أن يهتم بالضحك بكونه توازناً لارتفاعات وانخفاضات الحياة الريفية.

ونشر يراسموس الصديق القديم لتوماس مور، المتنبه للضحك الممتع، مجموعة هزلية عنوانها «العشاء ذو الطوابق **Convivium fabulosum** لتكون جزءاً من ندواته في العام 1524. يمكن للمرء أن يتخيل بسهولة أنه قد أُتخذ كأنموذج لدعوات العشاء التي يحضرها مع مور، لأن كتابه يتضمن عشر فكاهات أو قصص قيلت في ندوة حية لتسعة أصدقاء، لديهم كلهم أسماء توحي بالضحك «هرج Gelasinus، نقرة صغيرة في الماء Eutrapelia». جلب إيراسموس الضحك على نحو لا لبس فيه إلى عالم السياسة، ذاهباً إلى ما هو أبعد من بونتانو في رؤية الاحتفال بكونه ميزة أساسية للإنسانوي الصلب وينظر إلى الضحك على أنه ميزة هيمنة للأمير. وأخيراً، في تفاصيل غريبة تعزى إلى حساسية الفلاح، يشير إيراسموس إلى الردفين بكونهما أكثر أجزاء الجسم احتراماً، لأن معظم الناس يستخدمون خلفياتهم أكثر من رؤوسهم.

من المحتمل أن يكون إيراسموس قد أثر في ذلك الكتاب الهزلي الإنكليزي مجهول المؤلف «مائة حكاية مرحة». إلا أن هذه الحكايات تخدع أصولها في إنكلترا البيورتانية، لأنها تتضمن إلى حد ما حكايات وفكاهيات داعرة، وأشدها تطرفاً الحكايات عن الضراط من عدد من الأرستقراطيين[1]. لم تعتمد الحكايات على مصادر أوربية أو كلاسيكية بل تبدو وطنية إنكليزية الأصل ومحافظة في التأثير. فضلاً عن ذلك،

(1) أنتج القرن السابع عشر العديد من القصائد على موضوع الضراط كما ناقشنا من قبل في هذا الفصل.

ليس غير القليل منها صادف أنها متكاملة النمو والقليل منها فاحشة على نحو مبهج. وبينما تمتد عبر الطبقات الاجتماعية، فإن أهدافها المفضلة الجهلة والفاسدين من رجال الكنيسة والنساء العاهرات. وفي النهاية، فضلت الحالة الراهنة، ما عدا، ربما، الحكاية رقم 41، التي اسم بطلها ماستر سكلتون، الذي تحول إلى مهرج شعبي فيما بعد في حكاية الشاعر جون سكلتون.

ويدور كتاب الهزل دورة كاملة بالفعل، ويخلق الضحك اكتمالها الواضح وتكيفها المدهش مع النظام الاجتماعي والسياسي المتخندق، في الترجمة الإنكليزية في العام 1528 لبلدازار كاستيليون التي ظهرت تحت عنوان «كتاب الحاشية». انطلق كاستيليون لكتابة كتيب تعليمات عن السلوك السليم والمهذب للأمراء، كتبه على غرار كتاب سيشرو (الخطيب De Oratore). وبالنتيجة يحمل «كتاب الحاشية» نغمة طرافة ومن الملاحظ أن كلمة ridere (الضحك بالإيطالية) هي واحدة من الكلمات الأكثر استعمالاً في الكتاب)، وأصدرت المطابع أعداداً كبيرة من النسخ في أوربا كلها.

ينهي كاستيغليون الكتاب الثاني بمجموعة لما يبدو أنه في الوهلة الأولى شيء غريب على كتاب في السلوك الأميري، فتجد سلسلة من الأقوال المضحكة وشيئاً ربما يكون أغرب، يتضمن قائمة بالفكاهات العملية. وقد يبدو أن كاستيغليون مثل إيراسموس، إلا أنه جاد تماماً، لأنه يصر على أن الأمير الصالح يجب أن يعرف كيف يتحكم بأشد العادات الجسدية استعصاء ذلك هو الضحك. وقد أكدت الكتب الأخرى عن السلوك الأميري على كل ناحية من نواحي التحكم ـ الذاتي، من الركض في

الشوارع، إلى الإمساك بأنف الشخص، إلى التسبب بالإزعاج عبر الضحك الصاخب والمدمر. ورفض وليم الثالث أن يكون إيرل مانجستر سفيراً لأنه «نفخ من أنفه في المناديل وبصق في وسط الغرفة، وضحك بصوت عال مثل أي شخص عادي». ربما كان وليم يسامح على أي شيء آخر، إلا الضحك الكثير. وقد حذرت كتب السلوك القراء في الفترة اليعقوبية بأن يتجنبوا «تلك الفكاهات المتداولة على ألسنة العامة من الناس، لأن فيها ميزة الانحطاط والبذاءة»[1].

ينسج كاستيغليوني بذكاء موضوع الفكاهات في فلسفته العامة عن السلوك الأميري، التي يتوجب فيها على الحاشية أن يدربوا أنفسهم على الكياسة الهادئة sprezaturra في الأشياء كلها - من فن استعمال السيف إلى امتطاء الخيول إلى الخطابة - كي يبدو للعالم كله أن أي موضوع جرى تعلمه كأنه «عادة» مكتسبة. ويتوجب على الأمير أن يتحلى برباطة جأش مدروسة في الأشياء كلها. وفي مسألة الخطابة، عليه أن يحوز على ما يشبه الحدس في المهارة البلاغية، وعلى رجل الحاشية تعلم التمكن من فن «القصص الفكاهية»، فكما يقول كاستيغليوني: «إن البشر حيوان مضحك»، ويتطلب السلوك الرفيع من رجل الحاشية «أن يجلب المسرة ويمنع الملل». ومن المؤكد أن كاستيغليون يتعامل مع فكاهته بجدية، عارضاً الوسائل في كيفية إثارة خمسة وثلاثين نوعاً من الضحك، يوضحها بفكاهات من سيشرو.

لكن كاستيغليون يتقدم فيما بعد بطلب مدهش يخص الضحك في حياة رجل الحاشية. على رجل الحاشية أن يدرك أن ليس فقط من الضروري

(1) Thomas, «The Place of Laughter», p. 80.

جداً أن يكون ضليعاً، فلنقل، في استعمال السيف، بل أيضاً في إخفاء مثل هذه المهارة الرفيعة حتى تأتي اللحظة المناسبة. إن المظهر في إيطاليا القرن السادس عشر له أهمية ما يمكن أن يقوم به المرء فعلاً. قال المؤرخ اليوناني القديم سالوس عن يوليوس قيصر أنه «فضّل أن يكون صالحاً، لا أن يبدو كذلك». ولم تكن الحال كذلك في عصر النهضة. التمثيل representation هو كل شيء، والضحك وحده يمكنه أن يوفر لرجل الحاشية الميزة التي تمكنه من النجاح سياسياً ـ بمكر فائق. إن الفكرة هي أن تبدو غير متعلم وغير ماهر، لكنك عندما يقتضي الأمر تؤدي بكل دقة ورشاقة.

وتعني رعاية هذه الثنائية الحميدة أن يعرف المرء كيفية تمثيل نفسه علناً، «التكوين الذاتي» الذي مهما جرى تلميعه وجرت تصفيته يبقى دائماً، قابلاً للتجريح من ذلك العدو، الضحك. فبفكاهة عبر السخرية، يمكن للأمير برشاقة أن يعصف بفعل الخصم. ولهذا يتوجب عليه أن يتقن فن الضحك. قم بسرد مزحة بارعة، إسخر من خصمك، ستستطيع أن تدمر ذلك المنافس المخادع بالكامل. ومن هنا يعرض كاستيغليون قائمة بالفكاهات العملية لرجل الحاشية للتمرين عليها، من النوع الذي ربما يكون ميكافيللي قد عرضه في كتابه عن سلوك رجل الحاشية «الأمير»، في كيفية استغفال أولئك الذين يقفون في الطريق، وربما تجعلهم ضربته غير العادية، يشعرون أن من الأفضل لهم الإزاحة.

يقف الأمير الحقيقي بعيداً عن الجمهور برفضه الضحك على سيئي الحظ من المشوهين والمستضعفين أو حتى المدعين: بمعنى أن ذلك أمر قاسٍ جداً. فضلاً عن ذلك، أن التوجهات إزاء هذا الضحك الهازء بدأ يتغير. وكتاب الكراسات من مثل إدوارد ديرلنك، أدانوا مثل هذا

النوع الغريب من الضحك الذي يجدونه في كتب الهزل، غير موافقين على مثل هذه الفلتات اللسانية التي تخرج عن الذوق السليم مثلها مثل «الأجهزة الحمقاء لكاركانتوا وهاولغلاس...حمقى مدينة غوثام». واستمرت ممارسة التشبث بالمعتوهين، كما هي الحيوانات الأليفة، من أجل الحصول على بعض الضحكات، تجذب الهجومات: ويوصي أحد المصلحين البيورتانيين واسمه بيركنز: «ليس علينا تسلية أنفسنا على حماقة من هم بطبيعتهم حمقى، لأن السماح بذلك يعني أن الرجال الكبار سيحتفظون بالحمقى في بيوتهم... وعلى الرغم من ذلك، فإن وضع... الترفيه في حماقة مثل هذا الشخص، والاحتفاظ بهم فقط لأجل هذا، أمر ليس جديراً بالثناء». المؤلف والواعظ في سافوي توماس فولر في أواخر القرن السابع عشر، الذي أصبح بعد الاصلاح، «القسيس فوق العادة» لدى الملك، كان قد أُنتقد من معاصر له بسبب ولعه بـ«التورية والمراوغة» و«الهزليات المبطنة»، إلا أن فولر لا يزال يعلم حدود الصيغة المهذبة لكونه وجد أن «من غير الطبيعي الضحك على ما هو طبيعي»[1].

هذا الإحساس الجديد بالتهذيب الذي بدأ يعيد استقرار الحساسية الإنكليزية، وتهذيب ما يمكن تسميته بالذوق، سوف يتعزز بكتب السلوك وكتيبات عن اللياقة في تلك الفترة، لحث الناس على الامتناع عن الضحك على المشوهين. وفي أواخر القرن السابع عشر، بدا أن الضعف الإنساني لم يعد موضوعاً ملائماً للضحك. وأُزيح جانباً حتى أشهر الحمقى في الأدب في هذا التنظيف الجديد. لذلك، على سبيل المثال، عندما أعاد الكاتب المسرحي ناحوم تيت مسرحية «الملك لير»

(1) Ibid., p.79.

في نهاية القرن السابع عشر، فقد حذف تماماً دور الأحمق في الأحداث من أجل أن لا يثير حفيظة الجمهور.

ما نرى أنه يحدث في زمن تيودور وستيوارت يتضمن إعادة تشكيل لما يمكن أن يسمى بالحساسيات الداخلية؛ خطوة أولى، إن رغبت، نحو العاطفة التي تتوائم مع الرومانسيين. ويمكن تتبع أثر ذلك التهذيب على نحو أفضل عبر تغيير وجهة النظر إزاء الضحك. من هنا يكون التنافر، أكثر الوسائل ثقة في فهم الضحك مع مرور القرن السادس نحو القرن السابع عشر. وأصبح رفض الضحك على المشوهين وسيئي الحظ أمراً مبدأياً للاستقراطية البيورتانية لتفصل نفسها عن الرعاع. وعندما تتبنى مجموعة سلسلة من السلوكيات الصارمة، فهي تخلق سلسلة أخرى من الضحكات الفظّة والقذرة والصاخبة. الضحكة الصاخبة وحدها غير مهذبة.

يخبرنا جون بونيون، أحد كتاب أواخر القرن السابع عشر الذي ألف «تقدم الحاج» بقصة عن أحد مالكي المشارب الذي كان يقدم ابنه الأهبل لتسلية الزبائن عبر «كلماته وحركاته الحمقاء... التي كانت تثير الضحك لدى العجوز وضيوفه». وأعرض عليكم تعليق كيث توماس الطويل نسبياً على هذه الحالة البائسة لأنها تأخذنا إلى الاتجاه الذي أحاول وصفه:

«ستكون مهمة طويلة في تتبع الحساسيات الجديدة التي أوصلت القرن الثامن عشر لخلق مثل هذا النوع من الأشياء التي تبدو بربرية على نحو متزايد. وهي تبدأ بكتب تيودور عن السلوك التي ازدهرت مع نمو قوة المبدأ الإنساني الذي يرى أنه ينبغي عدم السخرية من أخطاء أولئك الناس الذين هم ليسوا مسؤولين عنها. وتتطور عبر التحرر من المقدسات، التي كانت ترى أن الطبيعة الإنسانية هي في الأساس خيرة ولذلك رفضت

النظرة الهوبزية التي ترى أن سبب الضحك هو سوء حظ الآخرين. وبلغت الذروة في النظرية الأدبية لبواكير القرن الثامن عشر، حيث تنمو الفكاهة بلطف وحيث المراوغات الغريبة للشخصية ليست انحرافات تدعو إلى الهجوم الساخر بل انحرافات ظريفة نتذوقها ونتمتع بها[1].

وعليه فإن الشائع والمبتذل والقوي ـ الشعبي عموماً ـ أخذوا ما هو غريب إليهم. وإن أراد الأرستقراطيون معرفة ما الذي يفتقدونه، فما عليهم سوى أن يفتحوا اصفحات كتاب رابليه «غارغانتوا وبانتاغرول» الذي يستمد الضحك فيه من عمق التقدير لما هو غريب ـ أشياء غريبة من قلب المهرجان، والاحتفالات الشعبية وعربدات الفلاحين من كل نوع. ويمكن فقط للمرء قراءة تلك الرواية الطويلة ـ الغريبة في ضخامتها وثقلها ـ ويشعر كيف ستكون الحياة الفارغة من دون هذا المنفذ البربري الطارئ. وعلى أي حال، فإن من وجهة نظر أولئك الذين في السلطة، كان ما هو غريب يقف خارجاً عن المعايير السلوكية، وخارج المدنية ـ ومن المؤكد، أن هذا هو ما يشير إلى المشوه وغير الطبيعي. عند نهاية عصر النهضة، صار من التأدب أن يكبح المرء الضحك المستثار من مثل سوء الحظ هذا. وفي روايات تشارلس ديكنز، تحول المشوهون إلى الكائنات الغريبة المسلية لذوي الذوق الرفيع من القراء في العصر الفكتوري. لكن لأولئك الذين يقفون خارج الطبقة الوسطى، فإن الخشونة هي الدور الوحيد الذي يمكن إنجازه، والتكوين الوحيد الذي يتوجب ملأه. إن المهمشين، أو الغرباء، هم غرباء من قبل، إنهم معروفون على أنهم منحرفون من قبل. وهذا يجعل من الغريب اجتماعياً ـ كاليهودي أو الأسود ـ بأنه ليس فقط المصدر الرئيس للفكاهة، بل أيضاً الهدف الرئيس للهزليات.

---

(1) Ibid., p. 81.

إن نشر التماثيل، خصوصاً التماثيل التي تشير إلى شيء جوهري مثل الضحك، أقام جداراً أعلى بين أولئك المتسلطين وأولئك الذين يعيشون ويعملون خارج حدود السلطة. فضلاً عن ذلك، بينت تلك التماثيل أن أولئك الذين يصرون على الضحك أنهم يفعلون ذلك لكونهم خارجين على القانون أو مذنبين. وأستشهد هنا بعالم الاجتماع الفرنسي بيير كلاسترز، عن صعوبة التعبير عن النفس في مواجهة الخطاب المخول ـ بمعنى في مواجهة الجمل الخطابية الرسمية:

إن ممارسة السلطة تؤكد هيمنة الخطاب: ليس غير السادة يمكنهم الكلام. وفيما يخص الموضوعات: فهم ملزمون باحترام الصمت أو بالتبجيل أو بالرعب. إن الخطاب والسلطة يحافظان على العلاقات كمثل تلك الرغبة المتحققة في دحر الآخر. سواء أكان أميراً، أو مستبداً، أو قائداً، فإن من يملك السلطة هو دائماً ليس المتحدث فحسب، بل هو المصدر الوحيد للخطاب الشرعي: خطاب فقير، إلا أنه فعال، لأنه ينطلق باسم «الآمر» ولا يبتغي شيئاً إلا «الطاعة» من المُنفّذ[1]».

عاملت الكتب الهزلية، في ضحكها الساخر، الطبقات الدنيا بكونها مجموعة خارجة على القانون، ولا تستحق غير السخرية. وفي العام 1657 أعلن ريتشارد فلكنو، الكاتب الذي كان يرى إبقاء المسارح مفتوحة تحت الحماية ـ وهو شخص ليس غير متعاطف، أي، يدعو للمرح ـ أن «الرعاع من المناسب أن يكونوا موضوعاً للسخرية». وأولت كتب الهزل أهمية خاصة في السخرية من اللغة العامية للفلاحين. ولم يحب جورج

(1) Pierre Clastres, Society against the State: Essays in Political Anthroplogy, trans. Robert Hurley (Cambridge, Mass.: MIT press, 1987),p. 151.

بوتنهام الذي ألف الكتب عن مستويات الذائقة الأدبية الأليزابيثية «النوع المتدني الذي أساء إلى الخطاب الراقي عبر اللهجات الغريبة أو الأصوات غريبة الشكل»[1]. وتحولت التشوهات إلى المجال الداخلي. يتوجب على الشخص أن يكون مشوهاً، حسب المنطق، أن يتكلم هو أو هي، جملاً مشوهة. مثل هذه الانحرافات النحوية والتركيبية لابد أن تنم عن تشوه عميق ـ عند مستوى الروح والعقل: والطبقات الدنيا كانت فاسدة وخرساء.

ونال المسرح الكثير من الإساءة من المحافظين لكونه يمثل قلب التسلية الشعبية وهو موقع المرح الفضائحي والعروض الشائنة، مثلما نرى الإدانة للعروض الفنية اليوم. لو أوقفت الأشكال الشعبية للتسلية فقط ـ كالهز واللف، وأنواع معينة من التمثيل، الهزلية منها تحديداً، لكانت قد عادت المعايير إلى المجتمع على نحو مدهش. المؤلف البيورتاني للكراسات ومؤلف «تشريح الإساءات» (1583)، فيليب ستبس، ليس مختلفاً عن أي صليبي أخلاقي حديث، يف المسرح بـ «أنه موقع للفسق ـ لكونه يسمح بخلط أنواع الكلام الغريبة والحصرية، وهو يتجاوز كل مزاح وجد». وأوصى اللورد ماير من لندن في العام 1605 بغلق المسرح في بلاكفريرز لأن الممثلين انتهكوا الحشمة لأنهم يصورون «عبادة حكام مدينة لندن المبجلين بفضائحية كبيرة ويقللون من سلطتهم»[2].

وبتجريم الضحك، أجبر البروتسانتيون الضحك على اتخاذ منعطف ثوري. عندما تمحى اللغة العامية للفلاح من أولئك الذين في السلطة، يلجأ إلى وسائل أخرى للتعبير. أن تضحك في ظل قيود

(1) Thomas, «The Place of Laughter», p.77.

(2) Ibid., p. 79.

تشريعات النظام الجديد فهذا يعني توجيه ضربة للدولة. واستعرت حرب: السلطة الحكومية والتشريعية ضد المجتمع الفلاحي بأكمله. لقد تعلم الفلاحون الأوربيون جيداً كيف يتعاملون مع القوانين القسرية والقمعية من كل نوع ويقلبونها رأساً على عقب عبر الضحك. وخدمتهم الاحتفالات لتكون مدرسة لهم. إلا أن تشوسر خلد سلطة الفلاح المستضعف، الذي تعلم في الاحتفالات الشعبية كيف يضحك بطريقة شيطانية مقلوبة ـ عبر إطلاق الريح من الحنجرة السفلية، أي عبر الرمز الكبير للضحك ـ عبر الضراط[1].

منذ زمن تشوسر مروراً بالنهضة وفي فترة جوناثان سويفت، كان تاريخ الضراط، يمتزج طبيعياً إلى حد كاف بتاريخ الضحك، وتحديداً بتاريخ ضحك الفلاح. في تلك الأوقات التي كانت فيها الكنيسة ترغب على نحو محموم في التحكم بالضحك، أثناء مدة الاحتفال، صاغ الضراط تعريفاً جديداً للضحك عبر عكسه وخلق نوع جديد تماماً من الضحك. إن الضراط يجمع الأنظمة الهضمية والتنفسية في فعل واحد كريه ومؤلم. وحتى المصطلحات المتداخلة في القرن السادس عشر: «يفجر نكتة» و«يفجر ريحاً»، كلا الفعلين يعطلان ـ يكسران ـ السياق المعتاد للأحداث، أو «حمية» الحياة. إن الضرطة شق في نظامين داخليين منغلقين: فالهواء

(1) استناداً إلى معجم أوكسفورد، جرت صياغة الكلمة «غاز» gas أثناء هذه الفترة من كيمياوي هولندي اسمه فان هلمونت (1577 ـ 1644)، مبنية على الكلمة اليونانية (فوضى chaos). واستعملت كلمةGas غاز أولاً بكونها مصطلحاً فيزياوياً، وليس مصطلحاً كيمياوياً. لقد تأكد لفان هلمونت أن الغاز موجود في الجسد بكونه نتيجة لعملية خفية يكون فيها الماء قد وصل إلى حالة فائقة التخلخل. وعند فان هلمونت، يكون الغاز مصطلحاً شعبياً لكل شيء يثير الضحك.

الذي تطلقه يحمل معنى من جهازي الهضم والتنفس[1]. والقناة الهضمية عند فالستاف لها منفذين للهرب: واحد عبر الفم عبر الضحك والثاني، الذي يكون في بعض الأحيان مميتاً أكثر وأحياناً غير مرئي أكثر، عبر المخرج في ضرطة.

إن الضرطة هي في الأساس عملية تحلل. فهي تمثل تحلل الطعام، الذي يتحلل منفصلاً عن مادة البراز، إلى ما هو غير مرئي. عندما يضرط الفلاح، فهو يحلل نفسه دائماً. كم يكون نزع فعالية السخرية أفضل من أن يسخر المرء من نفسه أولاً؟ نحن نعرف هذا الأسلوب من الدعابة الحديثة، التي تستهلك فيها الأقليات الأثنية صورها النمطية. إن يعتقد المتعصبون والعرقيون أن السود لا يتغيرون وكسالى، فعندها يمكن لريتشارد برايور أن يثير ضحكة كبيرة عبر حركته على المسرح في عمل ساخر لستيبن فيتشيه. لا يثير برايور الضحك فحسب عبر الطرق على الصور النمطية، بل عبر النبوغ الصافي لعرضه المبالغ. من المؤكد أن هكذا تموت الصورة النمطية - من خلال الأخذ بها إلى طرفها العبثي. ومن خلال هذا الذي يبدو فعلاً تحللياً، يمكن لبرايور أن يولد احتراماً جدياً لنفسه وللسود عموماً. عندما يضرط، يعلم الفلاح أنه يتصرف مثل الفقراء، وفي ذلك الوعي بالذات يولد الضحك. يكسب الفلاح اعترافاً، ويحصل على درجة من الفعالية، عندما يضحك عليه الآخرون. ربما يمس هذا رؤية روسي، مثل

---

(1) يكتب هارولد مكجي في كتابه «عن الطعام والطبخ» أن القديس أوغسطين رأى «أن الوظائف الجسدية الطوعية، ومن بينها امتلاء البطن بالغازات، هي علامات أكيدة على حرمان الإنسان من الراحة، فحين فشل في طاعة الرب، أصبح غير قادر على أن يطيع حتى نفسه، وفقد التحكم بطبيعته الجسدية» (ص.257).

باختين، بوعي عميق لتقاليد الفلاح في ذلك البلد، لشمول معنى تلك الأفعال الفظة للضراط علناً. يناقش باختين أن الفلاح الفرد الذي يضرط يصبح رمزاً لأهل الريف عموماً:

«وعليه، ففي الواقعية الغريبة، (الغروتسكية) يكون العنصر الجسدي إيجابياً بعمق. وهو يقدم بانفراد، أناني، عن المجالات الأخرى للحياة، لكونه شيئاً شاملاً يمثل الناس كلهم. ولهذا يكون بالضد من الانقطاع عن الجذور المادية الجسمية للعالم؛ إنه لا يتظاهر بالتنازل عما هو أرضي، أو الانفصال عن الأرض أو الجسد. نكرر: الجسد والحياة الجسدية لها هنا كونية وفي الوقت نفسه لها شخصية الناس كلهم؛ وهذا ليس الجسد وفيزياويته بالمعنى الحديث لهذه الكلمات، لأنه لم يفرد. إن مبدأ مادية الجسدي متضمن ليس في الفرد البايولوجي، ولا في الأنا البرجوازية، بل في الشعب، الشعب الذي ينمو ويتجدد باستمرار. ومن هنا يغدو ذلك الجسدي كله مضخماً، ومبالغاً فيه ولا يقاس.

هذه المبالغة لها شخصية إيجابية وجازمة. والموضوعات البارزة لصور هذه الحياة الجسدية هي الخصوبة والنمو والتفوق على الوفرة. وتشير البيانات عن هذه الحياة لا إلى الفرد الأناني «المقتصد»، بل إلى مجموع الأسلاف للناس كلهم. إن عنصر غزارة وجمع الناس تحدد أيضاً الشخصية البهيجة والاحتفالية بصورها كلها للحياة الجسدية؛ وهي لا تعكس كآبة الوجود اليومي. إن مبدأ المادية الجسدية هو مبدأ احتفالي غالب، فهو مأدبة للعالم». وهذه الشخصية محفوظة إلى درجة كبيرة في أدب النهضة، وإلى درجة متكاملة، بالطبع، في أعمال رابليه»[1].

---

(1) Bakhtin, *Rabelias*,p.19.

لا يمثل الضراط من شخصية معروفة علامة على ذوق أو تحفظ. بل على العكس من ذلك، فيروي جون أوبري في كتابه «سير الشعراء» قصة أفدح انتهاك للياقة الاجتماعية في المجتمع الأليزابيثي، حدثت عندما لم يحرج أيرل أوكسفورد نفسه فحسب بل أهان ملكة إنكلترا، بينما كان يقوم بانحناءة الإجلال وفشل في كبح ضرطة كبيرة». فماذا يمكن أن يكون هناك أسوأ من تلويث البلاط بضوضاء عالية كريهة الرائحة! كما ذكرنا سابقاً، استفادت كتب النكت من هذه الدعابة الملتوية عن شخصية ما بتلفيق قصص عن ضارطين استثنائيين مثل دوق أورموند ودوقة مالبورو وأسماء طنانة لآخرين في عصرهم، كلهم أثاروا الضحك بكسرهم لحدود اللياقة الاجتماعية[1]. عندما ضرط الارستقراطيون فهم أثاروا الضحك لأن هذا الفعل يكشف عن الفارق الاجتماعي الكبير عن الفلاحين البسطاء. الضرطة الارستقراطية هي فعل سخف بسخف مثلما لو أن الأمير جارلس راح يغني الراب. إنه فعل غير لائق وعابث. إنه شيء يشير بجلاء إلى تدني مستوى الأرستقراطيين، فهو فعل لا ينبغي أن يراهم أو يسمعهم أحد ما يفعلونه. إن الضرطة الأرستقراطية يوم عطلة.

إلا أن أوبري ومن حوله يبقون يثيرون الضحك في السياق ليس إلا. أي ليس إلا عندما يكون أولئك الذين في السلطة يشيرون إلى أن الضراط في

---

(1) وصل هذا النوع الأدبي عن الانتفاخ من الغازات إلى أميركا. وقد تولع مارك توين بنوع الدعابة الذي أورده أوبري عن الحماقات التاريخية حتى أن توين أعاد صياغة ذلك على أساس أن السير والتر راليه وهو يقوم بالحماقة. فيفجر راليه ريحاً هائلة أمام الملكة أليزابيث ونجوم المجتمع في ذلك الحين من ضمنهم فرانسس بيكون وبن جونسن ووليم شكسبير «أثارت رائحة كريهة وفضيعة تألم الجميع منها بشدة». سمى توين قصته تلك «دردشة عند النار في عصر الملكة أليزابيث» أو ببساطة «1601».

المكان العام ـ الضحك معكوساً ـ هو خارج الأعراف المقبولة. من المؤكد، أن في الشعائر الكرنفالية من الأنواع كلها، تميز الاحتفالات التي يمثل فيها الضراط الجاذبية الأساس، على أنها أمر فادح وغريب، ومتجاوزة للحدود لأي مواطن محترم راجح العقل. أما البروتستانتيون فحيثما يمكن سماع ضحكة، كانوا يفرزونها ويبعدونها على قدر الإمكان. ألغت التصريحات الملكية في العام 1541 طقس الولد المطران «بكونه خرافي وطفولي». كما أن لوردات سوء الحكم كانوا كذلك خارج القانون كأنهم لعنة في عالم «النزاهة واللياقة والجدية»[1]. وهدفت نُزل البلاط على التخلص من عربدة عيد الميلاد، بمعية كل الأشكال الإيمائية في العيد والأعمدة المزركشة في احتفالات يوم مايس وعربدات اعترافات الثلاثاء.

ثمة حساسية جديدة أمسكت بتلابيب عصر النهضة، حاولت هذه الحساسية إسكات أكبر الأعداء المشاكسين: الضحك. في العام 1655، ذهب مجموعة من المعمدانيين هذا المنحى المتطرف وليجعلوا أفرادهم يقسمون قسماً مقدساً أنهم لن يطلقوا أي نكات ـ في السر أو في العلن. وقامت مجموعات دينية أخرى بنقاشات مطولة عن أي من أنواع الضحك يمكن أن يشرع بكونه خطيئة. واتفقوا جميعاً على أن الضحك يعد ذنباً.

وبينما عرّف أرسطو مجد البشر عبر قدرتهم الفردية في مملكة الحيوان بالضحك، فقد رأى البروتسانتيون أن الضحك يعود إلى البشر فقط لأن البشر اشتركوا في الذنب الأصلي. وأن ذلك الإحساس بالذنب، حسب الرؤية البرتسانتية التطهرية للعالم، يمكن إيجادها ليس بعيداً عن أي نوع من الضحك. ويحول الواعظ توماس غرانغر الفكرة إلى تحذير مهيب: «ما

(1) Ibid., p. 81.

إن يضحك الإنسان، دعه يغطس في عمق ضحكته، ولسوف يعثر على نوع ما من الحزن والندم، اللذان موجودان كلاهما في الشخص أو في الشيء الذي يضحك عليه، وفي داخل ذاته أيضاً»[1].

مع انقضاء عصر النهضة ببطء، راح البيورتانيون (التطهريون) يضربون أقوى فأقوى ضد تلك الكتيبات المليئة بالقصص المضحكة غير الطبيعية والقصيرة، وكتب النكات التي أشار إليها أحد المصلحين البروتستانتيين بكونها «وسائل حمقاء لعملاق». وعند أغلب البيورتانيين، أن الضحك على نواقص وأخطاء الآخرين من الناس لا يكشف ذلك إلا عن ضعف الذي يضحك، وأن البروتستانتي الحقيقي هو من يعارض عملياً الضحك على أي موضوع: «ويعدون من الخطأ تصوير العيوب من أجل التسلية؛ وكان وليم برين يعتقد «أن ضحك جمهور المسرح لا يتلائم مع وقار وتواضع ورصانة المسيحيين. لقد أدانوا المسرحيات الغامضة التي تمزج الفحش بكلمة الرب؛ وقد أعلنوا أن من غير الأخلاقي أن تكون كوميدياً محترفاً. وتساءل كريستوفر فيذرستون، «أي جنون محض هذا الذي يجعل الإنسان الذي حباه اللّه بالفطنة والعقل يرتدي سترة تافهة ويخلق من نفسه أحمق»[2].

رأى البيورتانيون الضحك على أنه خطيئة كبيرة لأنه يبعد الناس عن العمل الجاد. ولكي نفهم الدور الحاسم الذي لعبه الضحك في هذه الفترة التاريخية، يتوجب علينا أن نتناول على نحو سريع إسهامات البيورتانيين في نهوض المشروع الرأسمالي في الغرب. منذ أن قام عالم الاجتماع

(1) Ibid., p.81.

(2) Ibid., p.79.

ماكس فيبر بأول صلة بهذا الموضوع، صار من المسلم به لدى المؤرخين أن البيورتانية، سارعت بأشكالها المختلفة في نهوض الرأسمالية. والذي غذى هذه الصلة شيئان لمسناهما من قبل - هما الذوق والجدية. ولا يمكن فصل الاثنين.

قدمت البروتستانتية عموماً، وتحديداً الكالفنية، مؤمنين لديهم مشكلة مع الانتخابات. كيف يمكن لشخص أن يعرف فيما إذا كان هو أو هي أحد المنتخبين؟ وبالضرورة، لن يكون ذلك بالصلاة أو عمل الخير لوحدهما. بل ثمة علامات خارجية معينة لربما تشير إلى أن الرب قد وهب فضلاً منه: وعلى سبيل المثال، أن العمل الجاد قد جرت مكافأته بالنجاح المالي. لقد احتوى اللاهوت الكالفني معتقدين سمحا لمثل هذه الإشارات النقدية للانتخابات. هذان المعتقدان سيسهمان في نهوض الرأسمالية: تطلب الأول التزاماً صارماً بالكدح المتواصل، وتطلب الآخر، ما يصاحب الأول، وهو تفادي تبذير الوقت والمال في اللهو. لقد قاد الانشغال بالعمل - الجدية - تحركات الإنسان. وأمسى الالتزام بالوقت والكفاءة والنظام والعقلانية هي شعارات النظام الجديد للخلاص عبر العمل فضلاً عن تلك العادات الذهنية التي تقف بالضد من الإهمال والمبالغة في النكات والضحك.

اعتقد الكالفنيون أن الناس لا يمكنهم الحصول على الخلاص، عبر الاجتهاد وحده. بلا، لا بد لهم أن يعملوا، إلا أن ذلك لا يضمن في حد ذاته الانتخاب. يرى كالفن أن مع ذلك الاجتهاد سيعلن المنتخبون بالنتيجة علامات خارجية تبين أن الرب قد كافأهم على كدهم الخاص. فمثلاً، عندما ينظر إلى سلوك معين مرتبط بحالة الشخص الصحية، يكون ذلك

دليلاً على الحالة الروحية للشخص. فالسلوك المحترم والرصين لا ينبثق إلا من الكياسة. وكما يشير المؤرخ رونالد بينتون، «من هنا يأتي الباعث إلى العمل، ليس من أجل كسب الخلاص بل للتيقن من ذلك. وبعد ذاك، إن تم الإنعام على العمل بالازدهار فتلك دلالة أخرى على رضا الرب»[1].

بهذه الروحية من الانشغال المكثف بالرأسمالية، فإن التسلية واللهو لا يخدمان إلا شلل مفهوم الخلاص؛ وحالة الكياسة يمكن أن تكسر بضحكة، ويمكن للانتخاب أن يستبعد بسلوك فظ مثل الضراط. إن النكات تخرج المرء من جدية الانشغال بالعمل؛ إنها تمنع المرء من تراكم رأس المال. المهرج شيطان، وسلوكه العابث هو الأساس لطبيعته المنحلة. ولا يمكن أبداً أن تعد النكتة من الأشياء المنتخبة. ومن المؤكد أن يوحي السلوك الضال والمتدني للآخرين أن هذا الشخص من غير النخبة حتماً. قف واصغ إليه أو إليها، لربما سوف تكون أنت أيضاً قد سقطت منك الكياسة ـ وخسرت فرصتك لتكون في الفردوس. وعليه أضحى الضحك مقياساً، لقياس ميل المرء نحو المجد المطلق. من الأكيد أن ليس ثمة أحد يضحك متقصداً في العلن؛ فالنخبة يضحكون في السر ـ هذا إن ضحكوا أصلاً. أن تطلق نكتة، وأن تضحك، وأن تشارك في الاحتفالات، كانت تعني التباهي بقدر المرء، أن تضحك من الجحيم نفسه.

وضع البيورتانيون قيمة عليا للذوق الرفيع، وعلى التحكم بالوظائف الجسمية وتبني سلوكيات لائقة. وهذا الإصرار على الحياة بذوق رفيع فتح بوناً شاسعاً بين الطبقات العليا في المجتمع والطبقات من الفلاحين

(1) Ronald H. Bainton, *The Reformation of the Sixteeth Century* (Boston: Beacon Press, 1952), p.250.

والحرفيين كافة، ممن هم، بالطبع، ليس لهم أي أمل في حيازة أية علامات مادية من الانتخاب الروحي. ولنتذكر أن العلامات الخارجية أو الظاهرية كانت بمثابة أعلانات مرئية للحالة الداخلية للكياسة، وعليه فأي شيء في حياة الفرد، حتى قليل الأهمية، كالتصرفات الروتينية، لها دلالتها ومعناها. قدمت النهضة أدوات جديدة للأكل مثل الشوكة، التي سهلت نجاح المظهر الخارجي المهذب. كان من المعروف أن الأصابع غير نظيفة؛ ومن اللازم أن لا يلمس الطعام بها إطلاقاً. ومن الممكن أن تفسر الشوكة، وفق هذا النظام البيورتاني في الانتخاب، على أنها أداة روحانية، وأن كتب السلوك التي تدفق صدورها في عصر النهضة أضحت كتيبات عملية للتقوى. وسميت السلوكيات والتصرفات الجديدة الرصينة المتسامية دينياً، حسب البيورتانيين، بـ «المدنية»[1].

ويزعم نوربرت إلياس، الذي تتبع تاريخ عادات السلوك في الغرب، أن هذا المفهوم لـ «المدنية» قد دخل الحياة الاجتماعية في إنكلترا ووسط أوربا في الربع الثاني من القرن السادس عشر: «إن نقطة بدايتها المميزة يمكن تحديدها بدقة. فهي تدين في معناها الدقيق [أي المدنية] لبحث قصير كتبه إيراسموس روتردام (عن المدنية لدى الأطفال)، الذي ظهر

(1) يلاحظ فيرناند براودل في كتابته عن تاريخ الثقافة المادية، أن الشوكة الشخصية «يعود تاريخها إلى حوالي القرن السادس عشر وانتشرت من البندقية، وإيطاليا عموماً وربما أسبانيا.. وقد رآها مسافر انكليزي في العام 1608 في إيطاليا وعدها شيئاً ظريفاً، ثم اعتمدها في الأكل، الأمر الذي جلب له السخرية من أصدقائه الذين نعتوه بحامل الشوكة» (Capitalism and Material Life, 1400 - 1800, trans. Miriam Kochan , {New York: Harper and Row, 1974}, p. 139). ويشير براودل أيضاً إلى أن جاكوب بسانو رسم واحدة من أولى الشوكات في لوحته «العشاء الأخير»، في العام 1559.

في العام 1530». تذكروا أن إيراسموس قد كتب «مديح الحماقة» في العام 1511. وهو أيضاً، مثل صديقه توماس مور، قد أمسك بروح الكياسة الجديدة. كان «مديح الحماقة» قد نال شهرة واسعة، إلا أن العمل الأكثر رصانة هو «المدنية» ونال شهرة أوسع وطبع أكثر من خمس وثلاثين مرة في السنوات الثلاث الأولى. ويقول إلياس، «أن بالإجمال، هنالك أكثر من 130 طبعة، وأن 13 منها كانت في أواخر القرن الثالث عشر»[1]. وحفز الكتاب لإنتاج كتب مشابهة له، نشرت لتكون كتباً مدرسية لتعليم الشبان. ويمكن قياس تأثير الكتاب جزئياً عبر النظر إلى الكلمات المرادفة التي ولدها، ففضلاً عن الكلمة اللاتينية **Civilitas** نجد في الإنكليزية **Civility** وفي الفرنسية **Civilite** والإيطالية **Civilita** والألمانية **Zivilitat**.

بكلمات بسيطة يهدف إيراسموس إلى رسم مظهر السلوك الأرستقراطي لكل شاب، في شيء سمي بـ«الاستقامة الجسدية الخارجية»، من أجل أن يحمل كل واحد سلوك الأمير. ومن هنا، بينما أرادت الكنيسة التوجيه بصرامة للحياة الداخلية، استخدم إيراسموس السلوكيات الأخلاقية - المظهر الخارجي والوقار - بوصف ذلك مفتاحاً للمدنية، وبوصفه تشكيل للحياة الداخلية. فالإيماءات تعكس التعبير العميق للروح. تعادل في زمن إيراسموس كلاً من الداخل والخارج من خلال الكنيسة، التي اجتهدت في التحكم الكامل بالشخص. وسعى إيراسموس أيضاً إلى طرد اللحظات التي يتحول فيها العالم الداخلي إلى العلن ويجعل من نفسه محسوساً ومسموعاً - في الضراط والضحك. إن الإيماءات والسلوكيات الأخلاقية

(1) Norbert Elias, The History of Manners, vol. 1, trans. Edmond Jepllhcott (New York: Pantheon Books, 1978), pp.53 - 54.

في العالم المدني والسياسي يمكن أن يتطابقا في علامة خارجية من الانتخاب في عالم الدين.

لقد أبعد إيراسموس الضحك صراحة ببضعة أسطر، لأن الضحك لا يقدم مشكلة: ببساطة على المرء أن يتورط بمثل هذه الفعل غير الحضاري. وعليه فقد كرس جانباً كبيراً من مقالته لموضوع أقل بساطة تتعارض فيه السلوكيات الأخلاقية مع الصحة. وفيما يبدو محاكاة للمناقشات المدرسية scholastic للملائكة أو باقي المواد الدينية التجريدية، يرفع إيراسموس من الأسئلة ويسأل، هل يتوجب على الشاب المهذب «حبس الريح بالضغط على معدته؟» ويرد إيراسموس، نعم، في أفضل الأحوال كلها، لا ضراط. إلا أنه يعلم أن المرء سيصاب بأمراض خطيرة عبر ممارسة ذلك النوع من الضغط على معدته، ولهذا فهو يتراجع قليلاً وينصح: «إن الحمقى ممن يقدرون المدنية على الصحة يكبحون الأصوات الطبيعية». والشاب الذي لا يستطيع كبح انتفاخه، يمكنه مغادرة الغرفة فلا يطلق الرائحة الكريهة.

ثم يتطرق إيراسموس إلى الضراط مباشرة. وهو في الحقيقة، يقضي وقتاً طويلاً في الحديث عن الضراط، ولا يمكن للمرء إلا أن يستنتج أن ذلك كان بالفعل مشكلة كبيرة في مجتمع النهضة المهذب. وتبدو الرسالة أنه، بينما يكون من الشنيع إصدار صوت كريه علناً، فإن الخطورة أشد حبس المرء للريح: لما يسببه ذلك من مرض: فلنصغي إلى المبدأ القديم عن صوت الريح. فإن كان من الممكن خروج الريح من دون صوت فذلك أفضل. إلا أنه من الأفضل السماح لها بالخروج مع الصوت بدلاً من حبسها.

وعند هذه النقطة عموماً، من المفيد كبح الإحساس بالحرج من أجل

تهدئة جسمك، أو اتباع نصيحة الأطباء، أن تضغط ردفيك معاً وتتصرف طبقاً إلى أقتراحات حِكم أيثون: على الرغم من ذاك كان عليه الحذر أن لا يفجر ضرطة بصوت عالٍ في مكان مقدس، بل بدلاً من ذلك صلّى لزيوس وردفاه منطبقان. إن صوت الضراط لأمر مقرف، خصوصاً لأولئك الذين يقفون على أرض مقدسة. على المرء أن يضحي بضم ردفيه بقوة إلى بعضهما بعضا.

وأن تسعى لتغطية الصوت بكحة، فعلى أولئك المحرجين الذين لا يريدون للريح الصارخة أن تُسمع، أن يطلقوا كحة. اتبع قانون الآلاف من الناس: أبدل الضرطة بالكحة.

وفيما يتعلق بالأمر أن كبح الريح ليس صحياً: ثمة بعض الأشعار ضمن كتاب «حِكم نيكاركوس» يصف فيه قوة مرض ـ تحمل الضرطة المكبوتة، لكن لكون هذه الأسطر يستشهد بها الجميع فلن أعلق عليها هنا.

إن التحكم بالجسم، كما ترى كيث توماس، أصبح علامة للهرمية الاجتماعية شديدة الرضى: كان القصد من السلوك الحضاري الجديد هو تمييز النخبة من الرعاع بطريقة ما أعتقد أنها لم تكن جلية في القرون الوسطى. وقد استمدت على الأكثر من الاهتمام بالاحتفاظ بالسلطة أكثر من أي خوف نفسي عميق للجسد. كان القصد تأسيس ذلك الأسلوب المحترم الذي ظن المعاصرون أنه ضروري للحفاظ على التقدير الاجتماعي[1].

وكان لهذه الطائفة الجديدة من قواعد السلوك التي انتشرت أثناء عصر النهضة آثار جانبية مهمة. منها أن الضحك أعاد حضور التعريف الذي شاع

(1) Thomas, «*The Place of Laughter*»,p.80.

في أواخر القرن السابع عشر لكلمة السوقي vulgar على أنها تعني الفظاظة، لأن السوقيين وحدهم من الناس الذين يضحكون بصخب وباستمرار من دون مراعاة للذوق الاجتماعي، أو ربما ما هو أسوأ من ذلك، أي من دون شعور بالخجل وهم يعرضون حالتهم المزرية أمام الملأ. ومن إحصائية لـ1649 لوحظ أن «أغلب الذين يميلون إلى الضحك هم من الأطفال والنساء والناس من العامة»[1]. هذه الكلمات هي في الواقع شفرات، لأن أولئك الذين لم يخترهم الرب إلى جواره في الفردوس - هم من غريبي الأطوار والخارجين عن السرب. لقد وضع الضحك بالفعل الحدود بين الطبقات العليا والدنيا في هذه الفترة، وعبر الطريق الديني - يحدد الضحك أولئك الذين سيرتفعون على نحو مطلق إلى السماء وأولئك الذين سيسقطون في الجحيم. وقد يقول أحد ما، بدقة أكثر، أقحم الضحك فكرة السوقية إلى الوجود - إلى حيث الطبقة الأدنى والتعبيرات الفقيرة لحياة الخطيئة والشيطانية من الناحية الجسدية.



(1) Ibid.

8

عليل، عليل، عليل
إلا أنه
ليس بمريض

تبقى مقالة «مقترح متواضع» لجوناثان سويفت أشهر مقالة في اللغة الإنكليزية بعد مائتين وخمسين عاماً. وتعرض المقالة حلاً للفقر الآيرلندي المزمن والحاد في القرن الثامن عشر، وهو الموضوع الذي يتناوله بجدية على أنه قضية مشوهة للذوق العام: فالنسوة المشردات والأطفال الرضع الذين يتشبثون بصدورهن يسدون كل شارع وزقاق في دبلن وهم يشحذون. وهم بسبب تشردهم وجوعهم يهاجمون ممتلكات القادة المدنيين، ويقدمون أنموذجاً للسلوك البشع. المحظوظون من الرضع من يموتون جوعاً، بينما النسوة الذكيات من يخضعن للاجهاض. إلا أن الوضع يستدعي فعلاً أسرع لأن خزائن المدينة لا يمكنها أن تظل تقدم الدعم لهؤلاء المنسيين ومن دونما حل سيخسر الناس عامة الثقة بالحكومة. الأسوأ من ذلك، أن هذا الخسران للثقة يمكن أن ينتج سلوكاً غير منضبط ومتهور من المهمشين: فوضى الطبقات يتبعها انهيار للنظام. لابد من إيجاد حل ـ «عادل وغير مكلف وسهل».

ويعرض صديق لسويفت ـ لم يذكر اسمه في المقالة، لكن يشار إليه، على نحو دال، بالأميركي ـ خطة ذكية وشيطانية: دع الأطفال يرضعون من صدور أمهاتهم لعام كامل ـ وهذا طعام مجاني! ـ ثم أطعم تلك اللقم اللذيذة للآيرلنديين «من الأشخاص ذوي المنزلة الرفيعة والثروة». ولضمان توفير مستدام للطعام، يضيف ملاحظة عملية ـ وهي أن من الأحرى إطعام الذكور من الأطفال أكثر من الإناث. وبكتابة هادئة خالية من الانفعال لوضع الآلية يورد سوفت معلومات دقيقة: توجيهات (في كيفية نحت صبي)؛ وقائمة (بأعضاء الصبي) وتفاصيل (عن الوزن ومعدل استهلاك الحليب)؛ وجداول معتنى بها (تتضمن أرقاماً للذكور من الرضع، ونسبة المشردين، من ذوي الدخل المحدود، وما إلى ذلك). يستفيد سويفت من كلمات مثل «حساب وأرقام وحاسبة والمحاسبة» ليعطي اقتراحه نبرة رياضية دقيقة وصدقاً علمياً.

من المؤكد أن سويفت ينقر على نوع من الخلايا الجينية في سجلات حسابات القرن الثامن عشر. إنه يريد «مقترحاً متواضعاً» كي يُقرأ كأنه حقل جديد في الإحصاء. على الرغم من أن كلمة إحصاء لم تكن شائعة حتى نهاية القرن، بالتوافق مع نظريات تجارية أخر، فقد جرى عدها علماً أثناء حياة سويفت. وهي لا تتطلب سوى نماذج احتمالية للتفاضل والتكامل لتكون كاملة. على الرغم من أن الإحصاء بدأ بأكثر الطرق مدنية، فإن تاريخه مهم لفهم التحول الذي اتخذه الضحك في أثناء هذه الفترة: عينت الحكومة الآيرلندية جراحاً إنكليزياً، هو السير وليم بيتي، ليكون طبيباً عاماً للجيش وأمرته بالقيام بمسح للمقاطعات المصادرة عبر البلاد. وتوصل إلى المشكلة بأكثر الطرق ألفة ـ وهي عبر العمل على الجسم السياسي كأنه

الجسد الطبيعي. وشرّح بمشرطه اختلاف السكان إلى الأجزاء المكونة لهم: العمر، الجنس، الدخل وما إلى ذلك. بمعنى أن بيتي شرّح الجسم السياسي إلى أجزائه القابلة للهضم وقدمه إلى كبار موظفي الحكومة المترقبين: وسمى ذلك «مقترح متواضع» ليكون سياسات حكومية جادة تستند إلى الحسابات الرياضية المتوقعة.

وفي السرد الذي رافق مسح بيتي، «الاقتصاد السياسي لآيرلندا»، الذي نشر بعد وفاته في 1691، صاغ عبارة مرعبة هي «علم الحساب السياسي political arithmetic». وتمكن بيتي من خلال إرجاعه الناس إلى أصفار بأن يصفهم على أنهم مورد طبيعي، ويمكن التنقيب في كدحهم. إن «الناس» على وفق ما يراهم بيتي، ومن ناحية القيمة لدى سويفت، «هم مادة رأسمالية... خام وغير مهضومة». إن نظراته الاقتصادية، التي كثيراً ما أُستشهد بها في زمن سويفت، قد مهدت الطريق إلى شكلٍ جديد ومروع للاستغلال. هنا مقدمة بيتي، التي تشبه تماماً المفارقة الساخرة الجسدية لسويفت، والتي لو لم تكن قد كتبت بجدية تامة من طبيب، لكنا قد استبعدناها على أنها كتابة ساخرة: «بينما يتمرن طلبة الطب على حيوانات رخيصة ومعروفة، وقد خبروا أفعالها جيداً، وحيث هناك أقل فوضى وتعقيد في أعضائها؛ فقد اخترت آيرلندا بكونها حيواناً سياسياً، لا يتجاوز عمره العشرين عاماً». بكلمات أخر، اختار بيتي جرد السكان الفقراء لآيرلندا ـ تلك «الحيوانات الرخيصة والمعروفة».

كان السير وليم بيتي نتاج نهاية القرن السادس عشر. وعمل ذلك الإلحاح كله عبر القرن على اللياقة والنظام على إنتاج نوع من الاستنتاجات الخبيثة التي توصل إليها بيتي ببراعة. فكما بين بيتي على نحو مرعب، أن الإلحاح

الجامح على النظام والانتظام تسبب بإخفاء الكائن البشري ـ بوصفه فرداً. يمكن للدولة بفرض معاييرها المتشددة للمظهر والسلوك التحكم بمواطنيها بسهولة وكفاءة. أزال الانتظام الفردانية، ومسح تحديداً مميزات الشخص والضحك التي أصر أرسطو على أنها تميز البشر عن الكائنات الأخر في مملكة الحيوان. فلا عجب بعد ذاك أن تجد فكرة الانتظام في وقت «مقترح متواضع» في العام 1729، طريقها من قبل إلى اللغة على نحو كامل وتنتج كلمة جديدة هي mass «الجماهير» لتشير إلى سيولة لا شكل لها من الإنسانية. وصارت الكلمتان «وسط» و«متدني» تميزان الشريحة الواسعة لعامة السكان في العِلم الحكومي الجديد لـ «الدولة» الذي يطبقة البيروقراطيون (وهي صياغة أخرى من صياغات القرن الثامن عشر) عن الجماهير الغفيرة والمسحوقة[1].

أثارت مقالة «مقترح متواضع» عدداً كبيراً من قراء القرن الثامن عشر لأن سويفت جعلهم يعون ـ على نحو صادم ـ أنه كان يتحدث عن أناس حقيقيين وكان من السهل الإطلال على حياة الفرد من البشر في العقود الأولى من القرن الثامن عشر. كيف يمكن لأحد أن يؤكد ذاته كشخصٍ في ظل هذه المعايير الرياضية الاختزالية؟ بكلمات أخر، كيف يمكن لأحد أن يخرج من ذلك القالب الذي بدأ في تحديد الحياة في القرن الثامن عشر، وبدأ يضيق الخناق عليها؟ كما بينت من قبل، أن في زمن أرسطو، كانت

(1) تعني كلمة «بيروقراطيون»، الموظفون الذين يحكمون من أدراج مكاتبهم، وكانت تصف في البداية مديرو الملاك في مسقط راس سويفت، دبلن. وكلمة الإحصاء statistics مستمدة من الكلمة الإيطالية state (التي تعني دولة). واستعار رجل أسكتلندي هو السير جون سنكلير كلمة Statstik من الألمانية، واستبدل بها المصطلح «علم الحساب السياسي political arithmetic» في العام 1798.

الحياة العادية أو المعتدلة المتجهة إلى هدف سام ومميز ـ the summum bonum ـ لدى القائد المثالي، هي الحياة الوسطية والحكيمة بين طرفي السلبية والمبالغة. يمكن للشخص، على سبيل المثال، أن يهوى في سلبية الضحك، ويصنف بأنه agelaste (الشخص الذي لا يضحك أو لا يفهم الفكاهة). ويمكن أن يبالغ المرء بالضحك ويصنف على أنه مهرج. أو يمكن أن يتصرف المرء بحدود واعتدال ويبدي فكاهة لائقة فيصل إلى الاعتدال الأرسطي.

إلا أنه في السنوات المبكرة من القرن الثامن عشر، صار أن تسير في الوسط يعني أن تكون عادياً ـ وهو أمر لا بأس به، إلا أنه لم يعد عادياً من الناحية الإحصائية. تعني الحالة الوسط اليوم درجة C؛ ويصر الكثير من الطلبة أن تكون درجاتهم D أو F، كي يبينوا أنهم في أوطأ مستوى، ولا يشعرون أنهم عاديون أو في مستوى الوسط. من يريد الماسخ؟ بضحك جزافي ومحرم، وبانتشار التعليم الذي بدأ يعم بين طبقات المجتمع، طفق التخريب يسير بثبات أكثر وبطرق لائقة. يمكن للمرء أن يصف المفارقة والسخرية بكونهما فكاهة لاذعة، ليس من الحافات والهوامش والأطراف، بل من أولئك «العارفين» ـ من الأرستقراطيين أنفسهم ـ لإنتاج نوع غريب من الضحك الصامت. وبالنتيجة فإن التهكم والسخرية يمكن قراءتهما بكونهما مضحكين في النظام الطبقي. وكسى التهكم نفسه بالاحترام ولذلك أمسى يناسب الحساسية الطبقية لعصر التنوير تحديداً. ويُعلم الهجاء الساخر حاله كحال الضحك، وهو يحمل كل لذاعة النكتة العدوانية، إلا أنه يحيل من دونما ضجة وضوضاء إلى النكتة حسنة النية.

بينما من الأحرى أن لا يكون هناك من يقلل من قيمة قوة وطاقة التهكم

والهجاء الساخر، فإن ممارسة خفة الدم المثقفة الحادة والفعالة لا تؤدي إلى الضحك الفوضوي أو الضحك الثوري. إنه ضحك العقل، وليس الجسد. إنه ضحك الاحتفال الأساس، إلا أنه مترجم إلى مجتمع لديه اهتمام متزايد على نحو ملحوظ بالتعليم وينهل منه[1]. إنه العقل يرتفع على المادة. إن الهجاء الساخر هو بالفعل صنف من القدح المقيد والمؤدب ـ نقد تحت رقابة مشددة. يعرض الهجّاء الساخر والمتهكم مزاحه الخفيف بدقة من دون أن يثير عاصفة من الضحك فيبدو أنه ينتهك أصول اللياقة. لكن حتى عندما يتحدث التهكم الساخر بلطف، فالعصا التي يستخدمها ببراعة تسبب آلاماً مبرحة. المتهكم الساخر لديه أهداف سياسية لتخريب الوضع الراهن مثل أي مهرج في مهرجان أو أحمق في احتفالية. وعموماً على العكس من ملوك المهرجان، لا يعتزم المتهكمون الإطاحة بالنظام الحاكم. فهم مجرد ينخسون وينكزون ويهاجمون لغاية إصلاحية، لكونهم هم أنفسهم أفراداً من المثقفين في النظام المتأسس، لهم المصلحة في الحفاظ على البنى الاجتماعية الموجودة عبر خلق علاقات سريعة بين المكاتب الحكومية والوظائف والأوضاع.

في الواقع أن في مجتمع مثل مجتمع آيرلندا في القرن الثامن عشر، المميز بطبقاته الاجتماعية المنقسمة، يعكس التهكم الساخر بوضوح (ولذلك يعزز) علاقات السلطة الموجودة، عبر خلق مستويات مختلفة للفهم بين المتعلمين، ذوي الثقافة العالية، وغير المتعلمين ممن تركوا بمجموعهم خارج النكتة. يتحدث سويفت في الحقيقة إلى مجموعة

---

(1) شهد القرن الثامن عشر أول الصحف، فضلًا عن أول مجلة. وتفاعل المشتركون بالنوع الأدبي الجديد ذي الاحتفالية العالية، الرواية، وهي متسلسلة على صفحات «مجلة جنتلمان».

صغيرة من القراء المتفهمين وإلى من هم فعلياً غير مهمشين. فالتهكم الساخر لا يتطلب التعلم فحسب، بل الكفاءة القرائية المتمرسة. إن دروسها ليست كبيرة وصارخة، مثل تلك التي نتوقعها في المهرجان، بل هي لطيفة وخفيفة. وفي النهاية، على أي حال، يستعير سويفت ستراتيجيته من المهرجان.

لا ينوي سويفت بالطبع أن يبيع اقتراحه علينا. وهو يمزح حين يتحدث عن أكل الأطفال. إلا أنه يخدعنا مؤقتاً، وأثناء هذه المدة المؤقتة علينا التعامل مع حججه بجدية، والشعور بالتقزز والخيبة. لقد انغمس سويفت إلى عمق أساس باختين في تهكمه الساخر: أكل لحم البشر ـ أو أكل لحم الأطفال. وعبر ذلك التقزز أثار انتباه القراء إلى المشكلة التي ابتلى بها وطنه في أعمق مستوى لها ـ وهو اختفاء البشر بكونهم أفراداً. وعبر تفكيك الجسم، كما رأى باختين ـ يأتي البعث، بكونه إعادة التأكيد على أهمية وازدهار الفرد البشري.

يثير شخص متمكن من التهكم، مثل سويفت، ابتسامة ظريفة حاسدة ويرفع حاجب العارف، لكن فقط للصفوة من القراء. ويترك الآخرين يشعرون بالضآلة أو الغضب. وعموماً، فإن الذكاء الشديد لدى قرائه، يعزوه لمجموعة من المثقفين، مجموعة من العارفين بالأمور، من ذوي التعليم الرفيع. ولكون سقراط، أول أيرون[1]، كان يعرف أنه حين يصدم التهكم بضربته المفاجئة الإدراك، فهو يوقظ القارئ كأنما يصفعه على الوجه. وعندما يفهم القراء أخيراً، فهم يشعرون أنهم أذكياء، لكن فقط للحظة ما،

(1) في مسرح اليونان القديم، كان eirôn واحداً من ثلاثة شخصيات في الكوميديا. نجح eirôn في إسقاط خصمه المتفاخر (alazôn) من خلال فهم قدراته الخاصة. (المترجم ـ ويكيبيديا)

مدركين أن في تلك الومضة أن المؤلف يتلاعب من خلفهم بمكر المعنى. وبتلاشي الذكاء، يبقى القراء يشعرون بالبكم. وفي النهاية، يتخلى سويفت عن إبداعه بالغ الأهمية ـ مجموعة من الضاحكين الصامتين ـ فرقة من المتهكمين، الذين سوف يقرأون اعتباراً من تلك النقطة بعين منافقة دائماً.

جند سويفت كادره الصغير من المتهكمين الذين أتوا من المستوى المتوسط من قرائه ـ من الجمهور المتعلم. واتسع حجم المجموعة هذه على نحو سريع، في كل من لندن ونيويورك في القرن الثامن عشر. ولم تتغير بسبب ذلك عادات القراءة حسب، بل ما هو أكثر أهمية أن الاتساع التعليمي غير أيضاً الثقافة السياسية، ما سمح للمزيد والمزيد من المواطنين للمشاركة أو للشعور، على الأقل، أنهم يشاركون ـ في الأعمال الانتخابية للديمقراطية.

وقامت المجلة بفعل الريادة بكونها الوسيلة المبدئية للتغير السياسي. ولم يعد الفلاحون المتعلمون والحرفيون يشعرون بعجالة الحاجة إلى قلقلة النظام عبر الضحك التخريبي. فلكونهم قراء للمجلات صار يمكنهم الآن أن يفخروا بأنفسهم في معرفة أية فكرة راهنة في الفن والعلوم، مثل النبلاء تماماً. وعلى الرغم من أن المقالات كانت لا تغطي إلا الخطوط العامة من أي موضوع، ظل القراء يشعرون أن لديهم الدور الفعال الذي لدى أولئك الذين في السلطة والحكم. تلك هي القوة المحولة للتعليم: فقد شجع التعليم الناس على التحليل والنقد، على التعقل والجدل، بدل خلق الاضطراب أو حتى التدمير. فسحت النكات العدائية الطريق للنقاش الساخن. وخلقت المجلة مجتمعاً من القراء، مجموعة واسعة من العارفين.

في لندن، صدرت أكثر المجلات شعبية، The Tatler، لثلاث مرات

في الأسبوع منذ 1709. وانطلقت مهمة تاتلر في تهذيب الذوق، ولتخدم بكونها كتاب دليل، كما أشارت إلى ذلك مقدمتها، حيث «نوقشت جميع المشاكل عن السلوك السليم من وجهة نظر حضارة أكثر إنسانية فتأسس معيار جديد للذوق». أي أحد يقرأ المجلة يدخل نوعاً من التعليم العام ـ في الأفكار والمعلومات، على أن ما هو أكثر أهمية، هو السلوك السليم. وقد ظهر جوهر السلوك السليم، كما رأينا، بكونه عدواً للضحك ـ الاعتدال. يعلق ريتشارد ستيل، مؤسس مجلة تاتلر، في العدد الافتتاحي، أن «ما هو مثالي للرجل النبيل جرى اختباره، وأن جوهره قد وُجد في التسامح». وكان التسامح يعني لا ضحك في العلن.

تبعت مجلة تاتلر بمجلة أخرى أكثر شعبية سميت «المشاهد Spectator»، التي حررها ستيل أيضاً مع جون أديسون. تقدمت مجلة Spectator في النشر أكثر وصارت تصدر كل يوم، منذ آذار 1711 وحتى كانون الأول 1712، ثم عادت للصدور في 1714. واتجهت Spectator اتجاهاً يختلف قليلاً نحو الفكاهة المهذبة. وبينما كانت تنشر مقالات عن السلوكيات والأخلاق والأدب، كان هدفها الثابت «إحياء الأخلاق عبر الدعابة الخفيفة، وبتطويع الدعابة بالأخلاق»، وهي بهذا قد خدمت لتكون كتاباً مرشداً في ما اصطلح عليه بالدعابة الصالحة، الوصفة التي احتوت على مساعدات كريمة من القيد. لقد رحب السياسي والمؤرخ توماس ماكولي بنغمة الدعابة في Spectator وأثنى على محرريها بنشرهم «ربما المقالات الأكثر رفعة من ناحية الجدية والفكاهة أيضاً في اللغة الإنكليزية»[1].

(1) *Edinburgh Review*, July 1843, p. 119.

أما في نيويورك، فكانت المجلة الأساس والأهم هي مجلة نيويورك، أو؛ الذخيرة الأدبية Literary Reository. ومثل نظيرتها البريطانية، أكدت مجلة نيويورك في كل عدد على الميزة الأميركية لـ «التسامح»، وما وصف بكونه «الأفكار الحقيقية للعدالة، والصدق والنزعة إلى الخير والتواضع والوسطية والزهد». وهي أيضاً تباهت بجمهور قراء أرستقراطيين، واضعين في البال أن من بين قرائها قاضي المحكمة العليا، جون هاي؛ ونائب رئيس الجمهورية في الولايات المتحدة جون آدمز، وليس أقل من رئيس الولايات المتحدة، جورج واشنطن. إلا أن هذه القائمة من الأسماء تخفي ما تحول ليكون المستوى الديمقراطي الأكثر من القراء - الحلاقين منهم والخبازين وحتى الجزارين وأصحاب الملاجئ. ويمكن أن تكون هناك قائمة عريضة مماثلة أيضاً لمجلات أديسون وستيل. وكما هو الحال مع مجلات سبكتيتر (المشاهد) وتاتلر غيرت مجلة نيويورك السياسة؛ وقللت من عدد الناس الذين يشعرون أنهم من الغرباء إذ: «فقدت راديكالية أصحاب المحال الصغار وحرفيو المناطق الحضرية مطالبها الملحة لأن هذه الجماعات راحت تشارك على نحو أكثر تكاملاً في الثقافة السياسية التي كانت من قبل مغلقة عليهم... كانت قيم المجلة تقليدية؛ إلا أن مشاركة الطبقة العاملة كانت هي الجديدة»[1].

قبل قرن من الزمان ليس إلا أصدرت الحكومات تشريعاً بمنع الاحتفالات والمهرجانات بأنواعها كافة. والآن، حولت قوة الطباعة

---

(1) David Paul Nord, «A Republican Literarture: Magazine Reading and Readers in late Eighteenth Century New York», in *Reading in America*: Literature and Social History, ed. Cathy N. Davidson (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989),p. 115.

الضحك البارع إلى خفة دم ذكية، وبمساعدة المجلات، أمست تلك السمة الصافية من الفكاهة تتسع أكثر فأكثر بين قطاع الطبقة الوسطى. حتى ذلك الذي ظل محتفظاً بفضاضته من المهرجان، وهو الضراط، خضع للتصفية من قبل الثقافة ليكون في لحظات ـ حتى في لحظات ممتدة ـ من خفة الدم المقيدة، إلا أنها خفة دم على أي حال. وسيكفي هنا أن نورد مثالين. الأول من الرواية الكبيرة لهنري فيلدنغ عن حياة طبقة الملاك، «توم جونز» ويحدث الأمر بحضور شخصية الرواية الأكثر احتراماً وتزمتاً ووقاراً، وهو شقيق سكواير ويسترن.

كانت الآنسة ويسترن قد ألقت تواً خطبة مسهبة وعنيفة عن اكتشافها أن أفكار وآراء شقيقها مقيتة/ مستخدمة لغة إنكليزية مدرسية رفيعة، إلا أن شقيقها قاطعها فجأة بذكاء. وفي الحقيقة قاطعها بطريقة غريبة ساخرة أعادت اللغة إلى حالتها الفردوسية، إلى الوقت عندما كانت الكلمة والفعل يتوافقان على نحو تام، وينتجان معنى منسجماً:

صاحت، «أنت أحد الحكماء الذين تسببت مبادئهم الفارغة في تفكك البلاد؛ فعبر إضعاف أيادي حكومتنا في الداخل، وعبر عدم تشجيع أصدقائنا وتشجيع أعدائنا في الخارج هل تعودون إلى سياستكم؟ وبشأن أولئك الذين أحتقرهم لا أفعل لهم أكثر من ضـ..ة». والكلمات الأخيرة رافقها وزينها بالفعل الحقيقي، كانت ملائمة جداً لها.

ومثالي الثاني يعيدنا إلى أستاذ السخرية والتهكم جوناثان سويفت. يورد سويفت استطراداً مطولاً عن الانتفاخ بكل أنواعه، بهيأة مديح إلى أيولوس، إله الريح، في عمله الساخر «حكاية حوض الاستحمام». ثمة ريح مفرطة تصدر ترمز إلى مجموعة من المتعصبين الدينيين الذين يكرههم

سويفت وهم الطائفيون. وبحركة ثورية لا يمكن إلا لعبقري في الضحك أن يقوم بها، يحتفل سويفت بالصورة المهرجانية السابقة للضراط عبر عكس جريان الانتفاخ من الفم إلى المخرج. إنه يحول مهرجان الضراط إلى تجشؤ احتفالي طويل:

«لقد كان اختراعاً يعزى إلى أيولوس نفسه، الذي سميت هذه الطائفة باسمه؛ وعلى شرف ذكرى مؤسسها حافظت هذه الطائفة إلى اليوم على عدد كبير من تلك المواسير، التي يثبتون واحداً منها في كل هيكل من هياكلهم، أولاً فتح ثقب في القمة. ويدخل الكاهن هذه الماسورة، في أيام الطقوس، بعد أن يهيء نفسه كما ينبغي بوسائل وصفت من قبل، ويتم أيضاً توصيل أنبوب سري من مؤخرته إلى قاعدة الماسورة، التي تسمح بدخول دفعات جديدة من الإلهام من الشق أو الصدع الشمالي. عندذاك تراه منتفخاً في الحال ليشكل حجم وعائه. وفي هذا الوضع يصب عواصفه كاملة على مسمعه، وحين تنطق الروح من الأسفل، لا يكون خروجها المخادع من كلا الجهتين من دون الكثير من الألم والوجع. ويفعل اندفاع الريح العاصفة في وجهه مثلما يفعل مع البحر».

لقد قام سويفت بعمل راسخ عن كل من الوحي الإلهي والقُبلة المقدسة التآمرية للعصور الوسطى، تلك هي، قدسية الهواء. من المؤكد أن الهواء الذي يمر بكلا الاتجاهين في الراهب يحاكي بسخرية العبارة اللاتينية اللاهوتية «ex adyto cordis» (من شغاف القلب). لقد انقلبت صورة القداس جذرياً رأساً على عقب: إذ انقلب اتجاه خروج الريح في انفجار الضراط والتجشؤ. ابتداءً من المهرجين، كما أوضحت من قبل، حاول سويفت وآخرون إعادة دفع بعض الهواء في

الضحك للقرن الثامن عشر عبر السماح بخروج الهواء الساخن في المناسبة الدينية[1].

وقد أيد أيرل شافتسبيري، في كتاب عنونه بوضوح «خصائص الرجال في السلوك والأفكار والأزمنة» (1711)، استعمال السخرية لمواجهة المتطرفين دينياً بأنواعهم المختلفة ـ من المتحمسين جداً والأقل شأناً ـ ومن المدعين من الطبقات المتدنية، بكل صنوفهم، عبر الدعابة الساخرة الحرة. ومعاصر لشافتسبيري، أنثوني كولنز، الذي دعاه ت. هـ. هكسلي بـ«عملاق الفكر الحر»، كان يردد هذا التحذير في العام 1713 في كتابه «خطاب الفكر ـ الحر»:

ليس ثمة تاريخ في أي بلد في العالم يمكنه انتاج ما يوازي السخرية من الناحيتين المبدئية والعملية فقد ترسخت وتجذرت بقوة في الأذهان لدى الناس كما حصل الأمر في الكنيسة ضد البيورتانيين والمنشقين. وإلى اليوم فالسخرية فعالة جداً ضد المعارضين... خصوصاً في القرى وبعض المدن الصغيرة، حتى إنهم لا يمكنهم الصمود أمام قوتها، فيأتون فرادى إلى الكنيسة لتفادي الضحك عليهم.

إن الأخلاق واللياقة في السلوك ـ وهي الإحساس النقي بالتسامح، كما يصفها تاتلر ـ يتطلبان شيئاً أكثر براعة وحذاقة، شيئاً أكثر عمقاً في التفكير من الانفجارات الفظة بالضحك. وقد استبعد أديسون فكرة الديوث لتكون

(1) في مسرحية تجديدية غامضة، لأدوارد رافنسكروفت عنوانها «ديوثو لندن»، يحدث الضراط وسط الحدث. وقد اشتهرت هذه المسرحية حتى أنها كانت تعرض سنوياً في ما يسمى عيد العمدة ولمدة نصف قرن، إلى حين رفض ديفيد غاريك تحمل فظاظتها أكثر من ذلك.

موضوعاً لإثارة الضحك، مبرءاً الزوج على أنه «مخلوق بريء وتعيس». ويجزم كيث توماس، «أن في نهاية القرن السابع عشر، صار من العرف لدى الطبقة الوسطى عدم عد الضعف الإنساني موضوعاً للضحك؛ الأمر الذي ساعد على تكوين الحركات الإنسانية والتعاطفية في القرن الثامن عشر... ونتيجة لذلك ضاقت المساحة المتاحة للضحك المسموح به أكثر عبر الاعتقادات المتعاطفة التي تجرم الكثير من الأشكال التقليدية للسخرية ما تطلب الضغط على الحساسيات».[1]

إن التهكم والسخرية يلائمان تماماً الحساسية الجديدة. وكانت كلمة السر wit (خفة الدم) هي كلمة محورة عن الكلمة الألمانية Witz. وكلمة wit متأتية من تلاقي الجذر اللاتيني المهم vide (أن ترى) والكلمة السنسكريتية veda «المعرفة». ينتج عن هذين الجذرين كلمات مثل wise القريبة من المفردة في اللغة الألمانية والوسطية witan «أنا أعرف» وwitz التي تعني «نكتة» و«الشعور [الطيب]». وفكرة الرجل المضحك بكونه شخصاً ذا رؤيا وحكيماً كنا قد صادفناها من قبل بكونها تراثاً بلاطياً نهضوياً تمثل في المهرج الذي يتكلم الحقيقة. وحتى خارج البلاط يتضمن ذلك التراث: شاعراً مثل سويفت، على سبيل المثال، يقوم بدور مشترك كمشرع وعراف، موفراً الفهم عبر الضحك الحاذق.

بينما استغل تشوسر معرفة القراءة والكتابة لتوسيع الأشكال الشفاهية، عبر المفارقة الساخرة والمزاح اللاذع في ذلك السلاح الثقافي الفعال وهو النكتة، اعتاد الساخرون الآن على كسر حدة الضحك وجعله مقبولاً.

---

(1) Thomas, «The Place of Laughter», p.80.

وجرى إصلاح وتلطيف خفة الدم، ومنح شكل تعريفي جديد للحساسيات المنقاة لأناس الطبقة الوسطى.

إن المتهكم، عموماً، يظل ينتمي إلى قمة الناس المتعلمين. فهي أو هو مؤلف امتلك أعلى سلطة. يستطيع سويفت الضحك بفتور فحسب لأنه من وجهة نظره يمكنه رؤية شيئين في آن واحد: الأول أنه هو جزء من المشكلة؛ والثاني، أن الحكومة خلقت وضعاً لا معقولاً، وليس غير الاستجابة اللامعقولة يكون لها معنى[1]. إن أموال سويفت وسلطته وتعليمه ـ ومنصبه ذا الامتياز الديني بكونه عميداً لكاتدرائية سانت باتريك ـ وضعه مباشرة في قلب النظام الذي خلق المعضلة في المقام الأول. لقد شعر القراء الذين اتسع مداهم في الطبقة الوسطى، كما بينت، أنهم قد دخلوا عميقاً في ذلك النظام، ولهذا تولد لديهم شعور أقوى عن الوضع الراهن. إن مهمة تحريك الأفكار بعيداً عن المركز، وتوافق الذات مع الشعور بالهوامش البعيدة، كل ذلك تلامس مع الآخر، الطبقة الدنيا ـ من الفلاحين الأجلاف والفظين. هذا ما تضمنه جورج إليوت، في واحدة من مقالاتها، عندما تلاحظ أن «آخر شيء يمكن للإنسان المثقف أن يتوافق فيه مع العامة أو السوقة هو مزاحهم». ولربما تكون على حق فما الفرق بين الفكاهة ـ والضحك. وقد أعلن أديسون وستيل أن المرء يمكنه أن يفصل بين الرجل خفيف الدم ومن هو من الدهماء عبر «ذلك النوع المبدع من نصف الضحك».

لقد دبر السوقة، الذين يمثلون نسبة كبيرة من عامة الناس، أمرهم في عدم الاحتفاظ برداء التمدن واللياقة ـ أو وضع عباءة الاحترام المنضبطة

---

(1) يذهب إيمانويل كانط، المعاصر لسويفت، أبعد من ذلك في كتابه «نقد الحكم» ليقول: «لا بد أن يكون هناك شيء لا معقول في كل شيء يفترض به إثارة ضحكة حية ومتوترة».

على ظهورهم ـ «ففي منتصف القرن الثامن عشر أصبح من المبتذل أن ليس سوى الطبقات الدنيا قد تفادت التأثير الخانق لـ (التربية اللائقة)»[1]. وكان فيليب دورمر ستاندهوب، الإيرل الرابع لتشسترفيلد ونائب الملك في آيرلندا بين 1745 ـ 1746، يكتب يومياً لابنه منذ العام 1737 في أمور التصرف اللائق (الأتيكيت). ونشرت بعض هذه الرسائل فيما بعد في كتب عن السلوك السليم. وفي واحدة من تلك الرسائل يلخص تشستر فيلد التوجه السائد والمضحك الذي يفصل الأرستقراطية عن الدهماء: «إن الضحك المفرط والصاخب دلالة على الحماقة والسلوك السيء؛ إنه السلوك الذي يعبر فيه العامة عن بهجتهم المبتذلة من الأشياء التافهة... ليس ثمة شيء فج وفظ كمثل الضحك الصاخب. إن خفة الدم الحقيقية ذات الإحساس الراقي لا تجعل أي شخص يضحك... كم هو متدن وغير لائق هذا الضحك: ناهيك عن الضوضاء التي يحدثها والتشويه الصادم الذي يصنعه على الوجه»[2].

إن التصرف اللائق لا يتناسب مع الجماهير العامة؛ فهو يغضبها ويخنقها. كما أن التربية الحسنة لا توفر ببساطة الأرض الخصبة للضحك. يتطلب الضحك المزيد من الظروف الرثة أكثر مما تسمح به القشرة الفوقية. (تقول أغنية لفرقة البيتلز: «عليه أن يكون مهرجاً، ويفعل كما يريد»). وأعلن الشاعر جيمس باتاي الذي لقب بالفيلسوف الشعبي في أواخر القرن الثامن عشر، في مقالة له عنوانها «عن الشعر» (1778) أن

---

(1) Thomas, «The Place of Laughter», p.79.

(2) From letter 32 (1748), Earl of Chesterfield, *Letters to His Son on the Fine Art of Becoming a Man of the World* (New York and London: M. Walker Dunne, 1901), p.57.

عامة الناس - من الدهماء والعاديين - حري بهم أن ينتبهوا بشدة إلى طاقتهم وقوتهم التي لا يمكن لجمها:

إن محادثة العامة من الناس ليست رقيقة، وليس فيها حتى أية بهجة، لكونها في أفضل الأحوال، تحمل الفظاظة والغلظة في التعبير. يتحدث الناس العاديون وينظرون حسب اعتقادهم، يتوعدون ويهددون حين يغضبون، لا يتعاطفون مع ما لا يشعرون به، وحين يهانون فلا ألم لديهم لإخفاء عدم رضاهم. إنهم يضحكون حين يدركون أي شيء مضحك، من دون مراعاة لمشاعر من معهم؛ وقلما يستمتعون بالفكاهة الرقيقة... إنهم يسلون أنفسهم بالمزاح حين يهين المشردون أولئك الذين من الطبقات الراقية[1].

أما الناس من الطبقات العليا فيوقرون أنفسهم بالإقرار بالحدود ويتقيدون بها. إنهم يخضعون رغباتهم للسلوك اللائق (الأتيكيت)، وفقاً لمجموعة قواعد مجردة. إن الحياة لمن هم في القمة تكون ذات نمط معين، معبر عنها بسلسلة من الحركات المدروسة بعناية دقيقة. بينما يشعر الناس من الطبقات الدنيا بالحياة أكثر، ليس عبر تقنين حياتهم في مسارات ضيقة ذات قواعد وقوانين، بل عبر انفتاح عواطفهم ورغباتهم بلا ضفاف. وكما يشير باتاي «إنهم لا يأبهون لمشاعر من معهم».

يرى باختين وآخرون أن التزام القرن الثامن عشر بالعقل المعرفي والعقلانية التجريدية «منع الموسوعيين من الفهم النظري لطبيعة الضحك

(1) وتقريباً في الوقت نفسه، نشر وردزورث وكوليردج الطبعة الأولى من مجموعتهما الشعرية «أغاني شعبية» (1798) التي حاولا فيها التعامل مع «الموضوعات البسيطة في اللغة التي يتداولها العامة من الناس». وقد أضحى الفلاح رمزاً للحيوية الشعرية والإخلاص في المشاعر - السلعة، التي هي فعلاً - يمكن أن تستهلك حين تأتي الضرورة على فعاليتها المتعددة.

الاحتفالي ذو وجهات النظر المتعددة. إن صورة المتناقض، الكائن الجذاب دوماً وغير المكتمل لا يمكن إرجاعها إلى أبعاد عقل التنويريين»[1]. فقد المهرجان خلال القرن الثامن عشر لسعته السياسية التي تستحوذ على الشارع الواسع، وبقي تأثيره الإعلامي والجمالي على الأدب، مستقطباً من الكتاب المصلحين في تلك الفترة.

لقد جرى في عصر التنوير إسكات كبير للتهكم العالي والسخرية الصاخبة. كان من الشاذ وغير الطبيعي أن يستطيع جميع كتاب القرن الثامن عشر المحافظة على الفائض الفاسد في انعقاد المهرجانات الشعبية. وصار لا بد من أن يخطو أحدهم إلى ما هو أبعد من كبح جماح التهكم والسخرية ـ لتجاوز الإصلاح من أجل الثورة ـ للقيام بإعلان شجاع عن العاطفة المباشرة. ومثلما فعل تشوسر في الانغماس في شخصياته الفلاحية الأكثر فعالية وشيطنة، كذلك أدرك وليم بليك في أواخر القرن الثامن عشر أن قوة الحياة ذاتها ـ الحياة النشطة والقوة التي تعزز الحياة، القوة الضرورية للضحك من القلب ـ لا يمكن لها أن توجد إلا عند مستوى الأساس الفائض، مهما تبدى لبقية العالم أن ذلك الفائض منحرفاً وغير أخلاقي.

يكتب بليك بعض السطور الغريبة للعالم كله. بمعنى، أنه الطليعي والرجل الشجاع الذي في المقدمة الذي خلص طريقة حياة أكثر حرية وأكثر حماسة من براثن الأخلاقيين. يخلق بليك الجو الملائم الذي يعيد التأكيد على ضحكات البطن. أما الضحك ذاته فهو يتخلى عنه لأحد

(1) Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Helene Iswolsky (Bloominton: Indiana University Press, 1984),p. 118.

آخر. إلا أن بليك يؤكد أن ذلك سيحدث[1]. وهو جوهرياً يجسد الواقعية البشعة عند باختين في شعر عالي الثقافة. لقد قدم بليك خدمة كبيرة لتاريخ الضحك لأنه كسر القبضة الخانقة للإحصائيين الذين يلتفون حول مواطني لندن. إنه يريد مرة أخرى تشكيل أفراداً من الكتل البشرية لعامة الناس. ويفعل ذلك بالعودة إلى قاعدة القواعد وهي ـ التنفس. إن بليك لم يجعل من الممكن التنفس بيسر فقط، بل أيضاً بين ذلك بالفعل. فبدلاً من أن يلقي عمليه الكبيرين، «أغاني البراءة» و«أغاني التجربة»، يغنيهما سماعياً. إنه يضع أهمية بالغة في قوة الصوت البشري.

وإذ أشبع الشعر برؤيته الملتوية فقد أصبح محفزاً لولادة الشعر الحر الشهواني والحميم عند والت ويتمان. وفر ذلك النفس الطويل واسع الحنجرة الفكاهة طوال الطريق المؤدي إلى العالم المعاصر، مفجراً طاقة بليك في شخص مثل ليني بروس. ومن دونما زخرفة، ومن دونما استعارة بارعة، في ميثولوجيا أصيلة وذات تأثير وشخصية يصوغ بليك نداءً تحررياً للروح البشرية ـ إنه ينادي يائساً لأنه يريد الناس أن يصحو من سباتهم العميق، وأن يسيروا على الأرض في كامل عافيتهم، وأفراداً في كامل حيويتهم. كان يتمنى لو أنهم يسيرون على أيديهم، لقد قلب العالم بشدة رأساً على عقب، وعكس الفردوس والجحيم كلياً. يتعطل كل ما هو أخلاقي وصالح: «تباً للتحصين وليحيا الاسترخاء»، ففي نار الجحيم لا يحترق إلا ما هو حقيقي وبه القدرة الفعلية.

يهز بليك ويفاجئ كل صغيرة مثله مثل سويفت عندما يرى، مثلاً، أن

---

(1) وكي يبين بليك التزامه بالضحك، يستعمل كلمة الضحك، أو مرادفاتها، مائة وأربعة عشر مرة في شعره.

«ما يؤدي إلى الإفراط يؤدي إلى قَصر الحكمة»؛ أو حين يعترف أنه سيقوم «قريباً بقتل رضيع في مهده بدل أن يرعى رغبة لا تتحقق»؛ أو حين يشير إلى أن «الشهوة عند الماعز هي هبة من الرب». وحين لا يتحدث مباشرة عن الضحك، فهو من المؤكد يفتح الباب إلى سبيل للتعبير عن شكل يتخذ ملامحه من التراث المهرجاني الذي يولد القوة الكافية لتحطيم القيود كلها. يقول أحد العارضين لأحدث كتاب عن ديانة وأخلاقية بليك، «لقد عد بليك شاعراً بطولياً أكثر من أي شاعر رومانسي - إن كان فعلاً رومانسياً - إنه من حزب الشيطان، والدولة المضادة، وصوت المعارضة والبهجة الأبديتان»[1].245

ما الذي كان سيبدو عليه شعر بليك لو أن موضوعه كان الضحك؟ هذا سؤال مشروع، لكون الضحك كامن عبر التاريخ كله بوصفه صوت «المعارضة والبهجة الأبديتين». إن الضحك بقابليته للانزلاق نحو تجاوز الحدود، من المؤكد أنه سيصنع موضوعاً ملائماً لشخص ذي رؤيا مثل بليك، شخص يمكنه الاحتفاظ بنوع من طاقة الحياة المكثفة. وهذا هو بالضبط ما يحاول فعله الفيلسوف الألماني نيتشه. يسير نيتشه فيلسوف تجاوز الحدود على خطى بليك، وبعد خمسين سنة على وفاة بليك، يصنع من الضحك تعبيراً نابضاً بالحياة، ويجعل منه التوكيد الأقوى على الذاتية التي يمكن تخيلها. ويأمل نيتشه، مثل بليك، كسر تلك الروابط التي تقيد الإنسان إلى حد بعيد. ومثل بليك، يبجل الخشونة وبحة الصوت، اللتان

(1) Richard Holmes, «Lord of Unreason,» review of Witness against the beast: William Blake and the Moral Law, by E.P. Thompson (New York: New Press, 1994), in the New York Review of Books, May 12, 1994, p. 15.

تمثلان الجانب الحيواني عند البشر. أنه يستمتع بسماع صهيل الخيل: «عندما يصهل الإنسان بالضحك، فهو يتجاوز الحيوانات كلها بابتذاله». على أننا يتوجب علينا قراءة الابتذال هنا بكونه شيئاً إيجابياً، وبكونه الخطوة الأولى نحو الرغبة بالقوة، لأن نيتشه، مثله مثل بليك، يعشق قلب الأشياء. يقلب نيتشه الابتذال رأساً على عقب. إنه ينقذ منبوذي الطبقة الدنيا. ويرى أن مهرجانية العالم ضرورية للتنفس.

ومرة أخرى، مثل بليك، يقف نيتشة في موقع ماوراء الخير والشر ـ وهي فكرة يجسدها في كتاب له بهذا العنوان ـ فيحرك نفسه، ليعكس مكاني الجنة والنار: «ما هي الخطيئة الكبرى هنا لحد الآن على الأرض؟ أليست هي كلمته التي قال فيها، «ويل لمن يضحكون هنا؟... إنه لم يحب كفاية: وإلا لكان قد أحبنا نحن الذين نضحك. لكنه يكرهنا ويسخر منا: يعوي ويصر بأسنانه متوعداً إيانا... أعلن أن الضحك مقدس؛ فتعلموا الضحك أيها الناس الأرقى!». إن بليك ونيتشة، في تشديدهما المشترك على الروح الإنسانية هما بالفعل شخصيتان ليس لديهما إحساس أخلاقي. وعند نيتشة، الشيء الوحيد الذي يبعد الناس عن الأخلاقية التقليدية ـ والذي يمكن أن يحررهم على نحو مطلق وفعلي ـ هو الضحك المشوه الذي لا حدود له:

إن الأوربي الهجين ـ هو عموماً، القبيح من السوقة ـ الذي يحتاج ببساطة إلى الملابس: إنه يستدعي التاريخ ليكون له بمثابة غرفة لخزن الملابس. وكي يكون متأكداً، يلاحظ في الحال أن لا شيء يلائمه جيداً؛ لذلك يظل يغير ثيابه. وليلقي أي أحد نظرة على القرن التاسع عشر وينظر إلى تلك التفضيلات السريعة والتغيرات في أزياء الحفلات التنكرية؛ وكذلك إلى

لحظات اليأس من حقيقة أن «لا شيء لائق». ولا فائدة من التباهي بكونك رومانسياً أو كلاسيكياً، مسيحياً أو فلورنسياً، باروكياً أو «وطنياً»، ففي الأخلاق والفنون: «لا يبدو ذلك جيداً». إلا أن «الروح» لاسيما «الروح التاريخية تجد ما يفيدها حتى في هذا اليأس: مرة بعد أخرى، ثمة قطعة جديدة مما قبل التاريخ أو من بلد أجنبي يتم تجربتها أو اصطناعها أو خلعها أو رزمها، وفوق ذلك كله دراستها: فنحن العصر الأول الذي درس فعلاً «الأزياء» ـ أقصد أولئك المنادين بالأخلاقيات، ومقالات الإيمان، والأذواق في الفنون والأديان[1].

إن السوقية والتشوه، المتجليان في المبالغة في رسم الشخصية عبر الكاريكاتير، يمثلان، لدى نيتشة، الجوهر الفعلي للحياة النفسية النابضة فضلاً عن الحياة الجمالية. وقد يترابط الاثنان بقوة. وهما يكونان في الأقل، حسب نظام نيتشة، ما يطلعنا به الفن حرفياً ـ أو يمنح الشكل ـ على حياة الشخص الداخلية. وليس سوى عبر الكاريكاتير، وفقط بعبور حدود المظهر العادي، بمعنى، أن الشخص يمكنه تأكيد فرديته أو فرديتها في هذا المجال: «إن الكاريكاتير هو العلامة الأولى لحياة الذات العليا (كما يحدث في الفنون الجميلة)».

نشر إدوارد لير، سيد شعر اللامعنى عمله «كتاب اللامعنى» في العام 1846، وبسبب شعبية تلك الطبعة، أعيد نشره في طبعة موسعة في العام 1861. وفي مقالة عن الضحك الفكتوري، «الفنتازيا واللامعنى»، تشير جيليان آفري إلى أن «موضوعات لير هي نفسها غريبة، وذات أشكال

(1) Friedrich Nietzsche, *Beyong Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*, trnas. Walter Kaufman (New York: Random House, 1966), p. 150.

متفردة، وغالباً ما تكون لها صورة كصورة الشخصية ذات الأنف الطويل أو الكروي البشع ـ نوع من المنبوذ، وهي باختصار صورة لير التي يشعر فيها أنه يرى نفسه في لحظاته الحالكة»[1]. ليس غير الغريب يعيش بعيداً بما فيه الكفاية عن القاعدة والنظام كي يكون مبتهجاً باللامعنى ـ بلغة ونحو منبوذين. تكشف افتتاحية القصيدة الخماسية الفكاهية التي تسمى «اللمريكية» في كتاب لير «كتاب اللامعنى» عن الهدف الشامل لهذه «الشخصية الغريبة المنعزلة»:

كان هناك العجوز ديري الرث ديري

الذي عشق رؤية الصغار فرحين

فكتب لهم كتاباً، فاهتزوا من الضحك

من مرح ذلك العجوز ديري الرث ديري.

لا يمكن لأحد أن يتجنب هذه الحقيقة التي مفادها أن النظام الاجتماعي قد أصبح سجناً في القرن التاسع عشر، وللهروب من ذلك السجن ليس هناك إلا الاندفاع إلى المبالغة والتهويل والكاريكاتير عموماً. وكل شيء يبدو مشوهاً يمكن أيضاً تخليصه من التشوه. ولذا فقد أظهر القرن التاسع عشر ملامح لمثل هؤلاء المشوهين مثل فرانكنشتاين والرجل الذئب والكونت دراكولا. فيتحول الدكتور المبجل جيكل إلى

---

(1) Gillian Avery, «Fantasy and Nonesense,» in The Victorian, vol.6 of New History of Literature, ed. Arthur Pollard (New York: Bedrick, 1987), p.288. فلنتذكر أن ممثلي المحاكاة بالإيماء (المايم) على المسرح في اليونان القديمة كانوا يصورون الشخصيات بأنوف طويلة وبطون كبيرة وثآليل وحدب ـ كل ذلك من أجل الضحك.

المسخ السيد هايد. الأطفال المتوحشون، الذين تربوا في البرية مع مختلف الحيوانات، من الذئاب إلى الغزلان، يظهرون فجأة من الغابات ويرعبون المواطنين الآمنين.

يتخذ الروائيون هذه الاستراتيجية لإطلاق الشخصيات الغريبة على العالم الغافل. فعلى سبيل المثال، وُصفت شخصيات تشارلس ديكنز على أنها غريبة وهامشية ومبالغة بنوع ما أو آخر. إنها تعاني من كونها مدعاة للسخرية؛ لقد أمسوا غير متوازنين بسبب الزيادة في واحد من الأخلاط الأربعة التي تدور في أبدانهم. وبسبب غرابتهم فهم يثيرون ضحك قرائهم. فمارتن كوزلويت وسكورج وسارة غامب كلهم تحركوا إلى أبعد من الوسط كي ينعموا بحياة غريبة الأطوار وحتى جديرة بالازدراء وهي دائماً هزلية وعلى هامش المجتمع.

وقصة بعد قصة ـ نجد شخصيات للكتاب ي. ت. آ. هوفمان وجيمس هوغ وادغار ألن بو وفيدور دوستويفسكي ـ تواجه دواخلها المظلمة والأشد تعقيداً عبر المواجهة بشبيه بشع. لقد قال ريمبو «أنا الآخر». وعليه فإن الشخصيات تعيش ازدواجية مع أشخاص آخرين مشوهين محبوسين داخل كياناتهم. وعبر الزمن، ومن أجل الوصول إلى نوع من الصحة النفسية، لا بد من إطلاق الحرية لذلك العنصر المظلم.

لكن ما الذي يمكن أن يفعله المجتمع بهؤلاء غريبي الأطوار أو «الشاذين»؟ ثمة سخط: لن نفهم الضحك في نهاية القرن التاسع عشر ما لم نجتهد لسماعه في سياق الصمت العميق، لأن هذا العصر هو الذي قد يقود فيه السلوك الشاذ إلى التحرر، إلا أنه على الأرجح ينتهي في السجن. وإذ بدأ العصر في تجريم الشخصيات الهامشية، بدأت أيضاً

السجون في التزايد. وأضحى العقاب تجارة كبيرة. ولا يمكنني أن أجد أفضل من الاستشهاد بميشيل فوكو لتوضيح هذه الفكرة عن إصلاح السجن في هذه الفترة:

كان ذلك هو الوقت الذي أعيد فيه توزيع اقتصاد العقاب في أوربا والولايات المتحدة. كان ذلك هو وقت «الفضائح» الكبيرة للعدالة التقليدية، وقت المشاريع الإصلاحية التي لا تحصى. لقد ظهرت نظرية جديدة للقانون والجريمة، وهي عبارة عن تبرير أخلاقي وسياسي جديد في الحق بالعقاب؛ ألغيت القوانين القديمة وماتت العادات القديمة. وجرى التخطيط أو رسم الدساتير «الحديثة»: روسيا في العام 1769؛ وبروسيا في العام 1780؛ وبنسلفانيا وتوسكاني في العام 1786؛ والنمسا في العام 1788؛ وفرنسا في العام 1791 والعام 1792 والعام 1808 والعام 1810. كان عصراً جديداً لعدالة العقوبة[1].

يستخلص فوكو في مقدمة كتابه بأن يشير إلى أن في نهاية القرن التاسع عشر بعد احتفاء التعذيب بكونه عرضاً عاماً أصبح مخفياً عن الأنظار، متسقاً مع روتين العقاب. والمعنى الذي يدعوه فوكو بـ»المهرجان» متأتٍ من الإعدامات العامة - وهو يقصد المهرجان بالمعنى الحرفي - حيث كان الموت يعكس القواعد بدل الضحك، ويسخر من السلطة، ويحول المجرمين إلى أبطال. هل كان ذلك يعني أن السلطة المطلقة للحكومة تستولي على الحياة الأخرى؟ إن كان الأمر كذلك، وإن لجأت الحكومة إلى شطب الحياة بكون ذلك أشد ما تكون فيه ضراوتها، فهي في الواقع لا

(1) Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Vintage Books, 1979),p.7.

تمتلك السلطة. شخص شجاع وذو عزيمة أدين بالموت لكنه غير راغب في أن يجثم، يمكنه أن يحول الإعدام العلني إلى مهزلة عامة. ويرى فوكو أن ذلك قد حدث مرة وأخرى.

وبطريقة قدم اخفاء التعذيب الحماية لأولئك الذين في السلطة. وجعل فكرة التعذيب أشد رعباً للعامة من الناس، لأنه منح أي مواطن الفرصة ليستحضر صوره الخاصة للألم والتعذيب. كل شخص يمكنه تخيل أوضح حالات الرعب وبالنتيجة يواجه الجانب المظلم من الروح، ليرى (أو ترى هي) ما يمكن أن يتخيله كما هم أولئك الذين في السلطة. يخيف الناس أنفسهم إلى حد الموت. واختفى معذب الدولة في دمقرطة السادية: عذب الدهماء أنفسهم. هنا كانت «فكاهة المشانق»، ولعبت النكتة الحالكة والمريضة دورها على عامة الناس.

يمكن القول إن الدراسات الكلاسيكية للقرن التاسع عشر مثل دراسة تشارلس بودلير «عن جوهر الضحك» ودراسة جورج ميرديث «مقالة عن الكوميديا» ودراسة هنري بيرجسون «الضحك» تضع الضحك في سياق التحكم الاجتماعي، بكونه جزءاً، من قضية أكبر لإصلاح العقاب والسجن: فالضحك متضمن في مهرجان الموت. بمعنى أن تلك الأجهزة لاتزال تمد حبلاً لا ينقطع عن القرن السابع عشر، حيث التراث الذي يسمح بالضحك مادام يخدم في تأمين الأرض الوسط. وعليه يكتب بيرجسون مثلاً، «أن في الضحك دائماً ما نجد نية غير معترف بها في الإذلال، وبالنتيجة لتصحيح جارنا». والضحك المذل أو المهين يحاول في نهاية المطاف أن يسحب المنحرفين ـ أولئك الذين يتعثرون مادياً ومجازياً ـ وإعادتهم إلى جادة الصواب في المركز: «إن عمل الضحك الآن هو في كبح أي اتجاه

انعزالي. وظيفته هي تحويل الصرامة إلى (مرونة)، إعادة تكيف الفرد مع الكل، وباختصار تدوير الزوايا حيثما التقت»[1].

يشير جورج ميرديث إلى أن الروح الكوميدية حين ترى البشر «يخدعون أنفسهم، أو يُخدعون، ويُدفعون إلى الشغب بسبب الحب الأعمى، ومنساقون إلى الغرور، ويتجمعون لأسباب تافهة، وقصارى النظر، ويتآمرون بجنون... وينتهكون العقل السليم والعدالة المنصفة؛ ويكونون مزيفين في التواضع أو ملغومين بالغرور، فهي تلقي عليهم ضوءاً مائلاً، متبوعاً بوابل من الضحكات الفضية». يقول ميرديث، هنا في هذا النوع من الضحك نعثر على «المتحضر المطلق».

وبطريقة تثير الفضول، يتخذ الضحك شكله المعروف من المهرجان، في صراع لا ينتهي بين المدنية والفوضى ـ حيث يلتقي البدين إصبعاً بإصبع بالنحيف، ويلتقي الإفراط رأساً برأس ضد التقصير. يحاول المضحك أو المهرج جاهداً أن يخدش الرجل المستقيم. إن الضحك في هذه الفترة لا بد له أن يخرج نفسه من السجن، خارجاً من تحت رقابة وقبضة التحكم

(1) Henry Bergson, *Laughter. An Essay on the Meaning of Comic*, trans. Claudesley Bereton and Fred Rothwell (London: Macmillan), p. 35..

وضعت كلمة (المرونة) بين قوسين لأؤكد على أن الضحك يتوصل إلى (حلول). وفي هذه الحال، يكون الحل أشبه بالعلاج ـ لإصلاح الضالين). وفي أميركا، في الستينيات، عندما صارت الرحلات تحمل تضمينات مجازية بالارتباط بالمخدرات كان الروائي كين كيسي يعرض جولات حرة للاصدقاء والغرباء بعد أن يقيم حفلات باذخة يقدم فيها الشراب مذابة فيه حبوب LSD المخدرة. كان كيسي قد أطلق على جماعته اسم «المخادعون المرحون». يجعل الفكاهيون الناس يحبون الرحلات. وقد مثل الترحال في الستينيات طريقة للخروج لمن أطلق عليهم بيرجسون بـ «الجميع the whole»، وكانت حبوب LSD توفر أحد الحلول لدى الهيبيين.

الحكومي. إنه يناضل بشجاعة وبعزم، إلا أنه لربما لا ينجح من دون مساعدة الرمز الأخير من رموز الثلاثة للعقل في أواخر القرن التاسع عشر: ذلك هو سيجموند فرويد: وكان بليك قد وضع معالم التغيير، وملأ نيتشة مجال الصرامة الفلسفية، وأضاف فرويد المبدأ المهم الأخير، وهو تحديداً، السعي نحو اللذة المجردة.

من أجل مناقشة وافية لنظريات فرويد عن المزاح والفكاهة نحتاج إلى كتاب كامل، ذلك لأن نظرياته ليست معقدة فحسب بل أنها متناقضة في بعض الأحيان. إلا أننا من المؤكد لا يمكننا أن نترك تاريخ الضحك في نهاية القرن التاسع عشر من دون أن نتطرق على الأقل لعمل فرويد بالغ التأثير على النكات والضحك الذي عنوانه «النكات وعلاقتها باللاوعي» الذي نشر في العام 1905. لم يحلل أحد النكات بحد ذاتها ـ أي النكتة العدوانية الحديثة ـ حتى منحها أبو التحليل النفسي والفردية، سيغموند فرويد اهتمامه. ويمكن القول إن النكتة عنده تتخذ الأهمية النفسية ذاتها التي منحها للأحلام: «يتبين أن ثمة توافقاً بعيد المدى بين عمليات التكثيف، التي، وجدناها تلعب دوراً في إنتاج النكات، مع أو من دون تشكيل البدائل، للتمثيل باللامعنى وبالمعاكس، وللتمثيل غير المباشر، وما إلى ذلك، وعمليات (عمل الحلم)»[1].

إلا أن فرويد عمل أكثر من رفع شأن النكات إلى موقع الجدية العالية

---

(1) Sigmund Freud, Jokes and Their Relation to the Unconscious, trans. James Strachey (New York: W.W. Norton, 1963), p. 159. أما كتاب Gershon Legman, «The Rationale of Dirty Joke: An Analysis of Sexual Humor» (New York: Grove Press, 1968), فهو كتاب آخر مهم لدراسة النكات، إلا أنه فهرس للموضوعات أكثر منه تحليل لذلك الغرض.

وموضوع للحديث الفكري والمهذب. وأخيراً يحدث مع فرويد، تغير هائل في تاريخ وجهات النظر عن الضحك. ولو عدنا كثيراً إلى القرن الخامس قبل الميلاد، لرأينا أن أفلاطون قد أشار إلى المشاعر المختلطة - مشاعر الألم واللذة - التي يعيشها الناس عندما يسخرون من جيرانهم. إن وصف فرويد للعدوانية في سرد النكتة، التي تحدث فيها هذه العملية فعلاً، ينبني أيضاً على قصة تشوسر «حكاية ميلر». لكن فرويد عمل ما هو أكثر من ذلك. فبينما كتب بإطناب عن الفكاهة العدوانية، فقد استعرض نظريات في التنافر وغياب الحكمة التي تترافق مع الفكاهة، وكذلك البراءة الطفولية التي لدى البالغين، وكانت مساهمته الكبيرة في أنه أعاد إلى سرد النكتة فكرة اللذة المحضة.

إن تحليل فرويد للظروف الاجتماعية الحاسمة المؤثرة في سرد النكات، التي يشرحها في كتابه «النكات وعلاقتها باللاوعي» نتج طبعاً عن أفكاره التي بحثها في كتاب سابق له عنوانه «الحضارة والسخط» حيث تقوم الحضارة بلعبة مضحكة مهولة وعدوانية على الجميع: مقلصة الرغبات حتى عندما يبتغي الناس تضخيم لذتهم. إن تقسيم فرويد الشهير للنفس - إلى الهو والأنا والأنا العليا - يحفر فعلاً في الشخص ذلك الصراع المألوف بين اللذة والسلطة وهو الأمر الذي ينطوي عليه جوهر الضحك.

يكرر صراع الذات ذلك الصراع الدرامي للمهرجان. ومن المؤكد ذلك يتجلى في الحياة الحديثة في الشكل الأكثر شعبية في تقديم الضحك - في كوميديا يقدمها ممثل أمام الجمهور. وفي هذه الكوميديا يلقي الممثل الكوميدي النكات كي يثقب الجدار السميك للحضارة، لجمهور مبتهج وصاخب مكبوت ومحتجز داخل تلك الجدران، ويتحتم عليه العمل

يومياً خلفها. وبفضل وجود الممثل الكوميدي على المسرح صار هناك جواز مرور مؤقت للخروج من أغلب مظاهر الحضارة المقيدة. ويرغب الجمهور سراً في أن يكون مثل الممثل الكوميدي - حراً ومسترخياً وخليعاً.

ويجد فرويد في مراحل النكات التمثيلية تطور الشخص نحو النضوج. في المراحل المبكرة للنكتة، يشير فرويد إلى لعب الطفل، الذي يجد المتعة في التعرف على ما هو مألوف من قبل. ثم يستوعب الطفل الإحساس بالذات، ويبدأ هو أو هي بأن يلعب أقل فأقل، خصوصاً حين ينتهك اللعب القواعد ويتجاوز السلطة. وتكون استجابة الطفل لهذا الموقف الجديد، الذي يظل يواجه فيه سلسلة من اللاءات، هو أن يخلق شكلاً كوميدياً انتقالياً يستطيع عبره تجنب الممنوعات والتهرب منها - وهذا ما يسميه فرويد بالمزاح. ويحصل المزاح على فرصته من دون انتهاك علني للقواعد.

لأن المزاح ليس نكتة ساحقة فهو يسمح للأنا العليا - القاضي العقلاني والناقد - بأن تصمت لفترة كافية لانطلاق لعب ذو مغزى. إن المزاح هو أحد الطرق المقبولة اجتماعياً للذات البالغة كي تستعيد الإحساس الطفولي باللعب. لذلك، يكون مضمون النكات أقل أهمية. الذي يهم هي القوة المفهومية للنكتة، قوتها لإشباع السخط من الحضارة: للراحة المؤقتة من ضغوطات الحياة المتحضرة.

إن النكات مؤثرة، كما أسلفت، لأنها تجعل من الممكن التأجيل المؤقت للأنا العليا - التي تمثل القاضي الصارم الذي غالباً ما يمنعنا من اتباع رغبات قلوبنا. وعند فرويد، يكمن الاقتصاد الواضح للنكتة، في الطريقة التي تخلق فيها النكات المشاكل - وهي العقبات، التي يسميها فرويد، «الضبط النفسي» - وفي الوقت نفسه إزالة تلك المشاكل «عبر فعل

الاعتراف». وقد يكون الاعتراف هنا هو الضربة، الإدراك المفيد لحل ذكي للعقبة التي خلقها سرد النكتة. ينظّر فرويد، «إن متعة الاعتراف متعة قوية، متعة تتجاوز الصعوبة... إن الاعتراف أمر ممتع في حد ذاته ـ على سبيل المثال، عبر الراحة من الإنفاق النفسي ـ والألعاب التي وجدت لهذه المتعة تستفيد من آلية الضبط النفسي من أجل زيادة كمية مثل هذه المتعة[1].

أُسمي فرويد أباً لكوميديا الممثل الواحد لأنه، عبر النكات، تكلم بوضوح عن طريقة مقبولة للسخط، أو النقمة الهامشية، لكسر القانون، ولقلقلة الوضع الراهن والإفلات من العقوبة. وبهذه الطريقة، ثمة تقارب بين الكوميدي والخارج عن القانون. كل كوميدي هو منتهك للقانون من الناحية الاجتماعية ويمكن أن يتهم بكسر القانون واختراقه ـ بكسر القواعد والقيود الاجتماعية، وباختراق ذوات الناس. ما يسرقه المهرج هو الأمان والطرق المألوفة في التفكير والإحساس. إنه لص ودود على نحو واضح، وسخي بجلاء، ويترك خلفه خزيناً بالغ القيمة يسمى المتعة.

في انعطافة القرن، أصبحت اللذة تجارة واسعة. ولم يصح هذا الأمر أكثر إلا في أميركا، التي يمكن أن ينظر إليها بكونها قصر كبير للمتعة. كانت محركات الصناعة تضج من قبل ـ منتجة البضائع والأدوات ـ وسرعان ما ستلتحق بضجيج العشرينيات، جلبة المتعة أيضاً. وقد وجدت أفكار فرويد عن الفكاهة مكانها الملائم هنا في هذا البلد أكثر من أوربا. وقد فتحت النماذج الأولى لأنواع متنزهات التسلية كلها في نيويورك في العام 1900، في السنة ذاتها التي نشر فيها فرويد كتابه «تحليل الأحلام». وبدأت أول لعبة دوارة تدور في المتنزه المركزي في نهاية القرن التاسع عشر؛

(1) Freud, *Jokes and the Unconscious*, pp. 121 - 22.

وكشف جورج فيريل عن عجلته المسلية في معرض شيكاغو العالمي في العام 1893 [1]. وأصبح السعي نحو المتعة هو التسلية الوطنية في أوقات الفراغ، وأصبح مهنة واسعة النطاق حالها كحال مهنة التقويم للإجرام ـ والاثنان غير منفصلين عن بعضهما بعضاً كما يبدوان.

وفي منعطف القرن، تظاهر المزيد والمزيد من الناس، وكان من بينهم فوكو وآخرون، ووجدوا أنفسهم في السجن لكسرهم القانون. وباسم المتعة، دفع الناس المال للبهجة التي تلقوها من كسرهم قوانين طبيعية معروفة، منها على سبيل المثال الجاذبية، عند ركوبهم ألعاباً مثل السفينة الدوارة أو الطائرة التي تحوم. وفي ألعاب الطاولات، تحدى الناس القوانين العادية وتنقلوا في مناطق اللهو حيث من الممكن إلغاء قوانين الفيزياء مؤقتاً. فلبضع ساعات وربما ليوم كامل، من الممكن للعمال الاسترخاء؛ ويمكنهم أن يصبحوا كالمجانين ـ يصيحون ويصرخون ويضحكون كالمنحرفين وغريبي الأطوار من دون أن تلطخ سمعتهم ـ في لونا بارك أو ستيبلتشيز بارك أو دريم لاند، مجرد ركوب لوقت قصير في قلب مانهاتن، على تلك البقعة الصغيرة على أرض عرفت بجزيرة كونلي.

أعاد فرويد موضع المهرج بكونه شخصاً يعمل من هامش غريب ـ من حافات قصر المتعة ـ وهو الذي يكسر القانون من دون أن يدفع ثمناً. من المؤكد أن المهرج قد يكون الشخص الوحيد في المجتمع الذي يولد المتعة لجمهوره بكسر القوانين. إن فرويد في الواقع يحطم السجن والمتنزه، ليدمج الحضارة بالسخط.

---

(1) كانت فرق البيسبول وكرة القدم ـ وفعلياً كل رياضة منظمة ارتدت الأزياء الموحدة ـ أخذت مواقعها في الساحات أثناء هذه الفترة.

في سنة 1830 بدأت تظهر في عناوين الكتب عبارة «الطبقة الوسطى»، إشارة إلى أن ظاهرة جديدة بدأت تولد في أميركا. كانت الطبقة الوسطى تعني الاحترام والقبول ـ كأن حساسية القرن السابع عشر أعيدت كتابتها هذه المرة بمكونات جديدة وقوية. وأعيد التأكيد على الذوق السليم وحسن السلوك ضمن سياق العملية الاحترافية. إن انبثاق الطبقة الوسطى في بحثها عن الاحترام أدى إلى أن أعمالاً بأكملها، مثل التعهد بالدفن والتغذية وتصليح السيارات، يعاد تشكلها وتقدم على أنها مهناً احترافية. ولأجل ذلك، ظهرت مدارس ومؤسسات تجعل من المؤكد أن العاكفين على هذه الوظائف قد تمرنوا ونالوا الشهادات بذلك. ولو أخذنا مثالاً واحداً فقط، فإن متعهدي الدفن أصبحوا أشبه بالعلماء يسمون الحانوتيين morticians.

دخل أبناء الطبقة الوسطى في مدارس مهنية، وحصلوا على شهادات فيها، ودخلوا ميدان المهن وعلقوا تصاريح العمل على الجدران، وهكذا. ولم يكن لهذا الأمر تأثير مفاجئ على المزيد من تجريم أية فكرة هامشية أو من هم على الهامش. ولهذا، كما رأينا، فقد ازدادت أعداد السجون في إنكلترا وأميركا على نحو ملحوظ أثناء هذه الفترة. هناك، في الحافات الخشبية من الحضارة، في الهوامش الغابية، حيث استتر المسوخ والغرباء، وجد الضحك بيته المريح.

هذا هو تراث الفكاهة جرى توريثه إلى العالم الحديث. تحول الضحك الساخر في المرحلة التوراتية والعالم القديم، متلطخاً بالذنب من جانب البيورتانيين، إلى الحافة في القرن التاسع عشر، ودائماً، تماماً كان يتوق إلى الارتباط بالعالم الفلاحي وتخريب النظام المعتاد. ويا لها من متعة،

وأي لعب، وأي مرح طفولي ـ في أن تفطر رأس أحد ما بنكتة. ولم ينتظر المضحكون في أميركا أن يضعوا أيديهم على الهدف الكبير والواسع، ألا وهو الطبقة الوسطى.

وعندي أن هذه التيارات التاريخية كلها اجتمعت في أواخر خمسينيات القرن العشرين، عندما فجر عبقري اسمه ليني بروس الثورة في الكوميديا. فسرعان ما انزلق بروس من أيدي السلطة. لقد رفض الرقة والسحر وتوجه مباشرة إلى نبض كل تيار، إلى فكرة الطبقة الوسطى، من آيزنهاور إلى معاطف آيزنهاور، من البريلكريم لتلميع الشَعر إلى البريلو للشعر المجعد، من الطريقة التي يفكر فيها الناس إلى أزيائهم. وحارب أثناء حياته أي شكل من أشكال السلطة على المستويات كلها ـ من مُلاك النوادي الليلية إلى الشرطة إلى المحاكم ـ وقضى الأيام الأخيرة من عمله في النوادي الليلية وهو يقدم عروضه المعتادة عن الظلم الذي كان يعانيه على أيدي أولئك الذين سنّوا وفرضوا القانون. وكان يستمد مادة عروضه من حياته الخاصة، التي تقلبت تبعاً إلى مشاحناته مع القانون، وشجاراته الكثيرة لذكره لكلمات من أربعة حروف على المسرح أو لتعاطيه أو لحيازته المخدرات. وأعتقد، في النهاية، أن السلطات قد أخرسته[1].

توفي بروس بسبب جرعة مفرطة، لكنه ذكي إلى درجة أن من غير الممكن أن يقتل نفسه بجرعة مفرطة من الهيروين. وهذا يعني، أن أحداً ما قد باعه شيئاً فيه إفراط في التركيز أكثر مما اعتاد عليه، أو أعطي هيروين فيه شيء قاتل. كان يتذمر باستمرار من عملاء الشرطة الذين يدسون له

---

(1) يشير إعلان عن تسجيلات ليني بروس لدى شركة ريبرايس نشر في مجلة رامبارت بعد وفاته تماماً يعلن، «نستمع الآن بأمان. لقد مات».

المخدرات أو يضعونها في سيارته أو في النادي الليلي. من المؤكد، أن عدداً غير قليل من الناس من ذوي النفوذ في السلطة رأوا فيه رعباً كبيراً. كانوا يفضلون سكوته. وكانت حياتهم ستكون أسهل لو بقي صامتاً. الأدهى في الأمر، أنه كان يحشر أنفه ويسخر من اعدائه في عروضه المعتادة. ويمكنني أن أحدس التفاصيل. الحقيقة المفزعة أن ليني بروس ميت.

مثل بعض البريّين كالهيبي كاسبر هاوسر أو الفتى المتوحش من أفيرون، كان بروس ـ الذي يبدو بالفعل كأنه تربى في الغابة مع الحيوانات ـ قد ظهر في المشهد، شخصاً غريباً ودخيلاً وهامشياً. كان يفكر على نحو مختلف. فيلقى عليه القبض من دون أن يعرف أحد السبب، إلا أن ما انتشر بين الناس أنه شخصن كاهناً في كنيسة غير محددة يلتمس التمويل لأتباعه. كان يدخن المخدرات، مثل موسيقيي الجاز غريبي الأطوار (كموسيقيي الجاز السود)؛ يضع نظارات سود (ماذا كان يخفي بحق الجحيم؟) ومعاطف نهرو الغريبة (كان عليه أن يرتدي ملابس غريبة). وكان يستعمل لغة قذرة، وكلاماً هيبياً، وعندما يمثل يذهب بعيداً أبعد من الرئيس ليصل إلى البابا نفسه! لا مقدس لديه: العالم بأكمله يهتز حالما يباركه بواحدة من نكاته التهريجية، كأن الحياة عنده مهرجان كبير. يخطو بروس على المسرح وتتحول الأمسية إلى مهرجان ماردي غراس (أو مهرجان الثلاثاء البدين الذي يتوافق قبل الصوم الكبير).

وقد تجاوز بروس حتى الخطوط التي رسمها فرويد للمضحك، لأنه لم يصور أبداً شخصية الخارج عن القانون ـ بل هو فم كبير صريح يضحك على الإمبراطور العاري. إن حياته بعيداً عن المسرح هي قرينة لحياته على المسرح. لقد عاش حياة الكوميدي المهرج المضحك. ولم يكن ملك

المهرجان في أعياد معينة: بل أظهر طريقة جديدة للعيش عبر العيش على وفق تلك الطريقة. إن عرضاً على المسرح يقدمه ليني بروس كان يعني فقط أن له جمهوراً، ومسرح للقاء، وبعض الداعمين بمبلغ يكفي لقضاء أمسية. فهو في الأخير لا بد له من أن يأكل. لكنني امضيت أمسيات مع بروس أكدت لي أنه عاش عروضه الكوميدية. وأصف هنا شيئاً يختلف تماماً عن الكوميدي الذي «يشتغل دائماً» مثل روبن وليامز، لكونه يبدو أحمق ويمثل بجنون حيثما كان. مثل تلك البهلوانية تتطلب الأنا والأعصاب. إلا أن بروس أياً كان الذين خلف الكواليس يكشف لهم عن الحقيقة. فلديه مهمة: وهي أن يروي قصة جديدة، أن يروي العالم بطريقة مختلفة. هنا كانت الثورة التي سلمها للجماهير، ليريهم المهرجان بكونه طريقة مستمرة للحياة، ليريهم العالم مقلوباً بالعكس كأن تلك هي الحالة العادية. وإن كان هو قد فعل ذلك فيمكن لأي أحد أن يفعل الشيء نفسه. وليس ذلك تمثيلاً. على العكس من شيللي بيرمان أو مورت ساهل، فهو لا يعرض شخصية تمثيلية على المسرح. إنه ليس غير ليني بروس.

وعليه فقد حاز على الحرية، سامحاً لأية فكرة ساخرة أو جزء من فكرة تخطر على باله، كأن رقيبه الداخلي، الأنا العليا الجديرة بالثقة، قد ذهب في إجازة. هنا كان رجل يسير بخطى ثابتة، على طريق أسماها وليم بليك، «طريق الإفراط». وهو التخمين الذي كان ينتهي إليه هدف بليك وهو «قصر الحكمة». لكن مع مرور الوقت، ثمة المزيد والمزيد من الجمهور قد شهد على أنه لم يصل إلى القصر فحسب، بل أقام فيه إقامة مريحة. وقد طرقوا عليه الباب للدخول. ولأنه، يا لله، بدا كأنه التزم بفرويد بجدية ملعونة ـ فيلقي النكت، ويرمي رشقات من النار ويقوم بإداء الحيل

الخاصة، ويضحك دائماً بضحكته الداخلية الخاصة. المتعة! هي ما يريد. وربما هي كل ما كان يريد. ومثل بعض الباحثين عن المتعة، أطاح وهو يندفع نحو تلك المتعة الليلية بكل وثن، وداس على كل رمز. ومن أجل إيقاف مثل هذا التوجه الذاتي، طارده القانون وأدين وجرى تحطيمه في الأخير. ليس غير أحد ما كان يقف عند هامش الهوامش يمتلك الأعصاب ليطلق مثل هذه الخدعة ـ أن يلهو كثيراً على حساب *أي أحد*. وحتى بكونه يقدم العروض في بلاده فإن ذلك يتطلب العمل، وأن الجماهير لا بد لها أن ترى الدليل على ذلك. الناس كلهم يريدون رؤية بعض العرق. كل شخص في بلاده يعرف ـ سواء أكان مسيحياً أم غير مسيحي ـ إنا جميعاً نكدح بعرق الجبين. إلا أن بروس تجاوز حتى هذه القاعدة. فقد قدم عروضه مسترخياً وهادئاً ـ إنه متأمل بالهزل. مثل دمية مربوطة بارتخاء، يتمايل ويقفز، ويتحدب مثل الحرف S ولا يبدو عليه كأنه منهك من نوع من المخدرات الغريبة. فهو مهدد أن يسقط في أية لحظة أمام الجمهور ـ الجمهور الذي دفع الكثير كي يرى... ليني بروس بنفسه. كان نحيفاً وشاحباً ويبدو للعالم كأنه نوع من شبح، أو نوع من الظل. وكان من السهل على منتقديه أن ينعتوه بـ «المريض».

اشتهر اسم بروس جيداً حتى أن الصحف والمجلات الشعبية نسبت إليه بأنه كان فاتحة لجيل كامل ممن أطلق عليهم لقب الكوميديين المرضى: منهم مورت ساهل وبوب نيوهارت وشيللي بيرمان، إلى حد ما، واليان مي ومايك نيكولاس وفيما بعد الأكثر موهبة في الجيل التالي، ريتشارد بريور. ووصف والتر وينجيل بروس بأنه «الصوت الكوميدي الأول لأميركا». ويتساءل المرء كم من الوقت استمع وينجيل لبروس، وكم من العروض

قد حضرها، قبل أن تبدأ معدته بالانقلاب. ولقبت مجلة Time بروس بأنه «أحد المختلين sickniks الجدد الأكثر نجاحاً» ونشرت مقالة عن هؤلاء، كاشفة عن أن ليني بروس هو القائد لهم والأكثر مرضاً:

إنهم ينكتون على الأب وعلى فرويد، على الأم والمازوخية، عن الأخت والسادية. وهم يطلبون من الطيارين بفرح أن يرموا بعض الركاب لتخفيف الحمولة، ويشجعون طلاب المدارس على تناول المخدرات ليكونوا مدمنين، ويسخرون من الآباء الحنونين جداً الذين دائماً ما «ينزعجون لو أن أي أحد آخر جعلني أبكي». لقد هاجموا الأمومة والطفولة والقداسة. ولربما في العشرات من النوادي الليلية عبر البلاد ـ من دن منهاتن إلى ميستر كيلي شيكاغو إلى هانكري سان فرانسيسكو كان الناس يدفعون المبالغ الطائلة ليسرفوا في الشراب. لأن المظهر العام لحياة الكوميديين «المرضى» لم تكن أبداً خضراء[1].

وكان هيرب كاين، الكاتب الذائع الصيت في جريدة سان فرانسيسكو كرونيكل الذي كان يغطى المشهد الفني والتسلية للجريدة، هو أول شخص يرى أن المريض لم يفحص جيداً:

إنهم يسمون ليني بروس بالكوميدي المريض ـ وهو مريض فعلاً.

---

(1) «The Sickniks», *Time*, July 13, 1959.

كانت كلمة Sputnic هي أشهر كلمة مضاف لها «nik» في هذا الوقت. وقد أضيفت هذه الإضافة إلى الكثير من الكلمات في الخمسينيات، وربما تكون من بين أشهرها كلمة the beats (النبضات)، لصياغة beatniks، التي اعترض عليها الكثيرون من شعراء مشهد ـ النبض في سان فرانسيسكو. وربما اضيفت هذه الإضافة لتجعل صوت النبضات أكثر احمراراً؛ وقد يكون هكذا الأمر أيضاً مع الكوميديين المرضى sick comics في الخمسينيات ـ وهو نوع لغوي وضع على القائمة السوداء.

مريض من الزيف للجيل ما جعل سخريته الشرسة ذات مغزى. إنه متمرد، لكن ليس من دون سبب، لأن هناك قمصاناً لا بد من التخلص منها، وذوات لهم، أنا متضخمة يتطلب تحجيمها وثمة بعض الناس من ذوي القيمة العالية يقوموا بالوظيفة الشائكة بموهبة وأسلوب جديدين. تشعر في بعض الأحيان بوخز الذنب وأنت تضحك على واحدة من طعنات ليني- إلا أن ذلك يختفي بعد ثانية عندما يخبرك صوتك الداخلي بمفاجأة سارة، «لكن هذه هي الحقيقة». وهذه الحقيقة ما كانت لتظهر لك إن لم يكن هناك من أمثال ليني بروس ليضعوها في الهدف[1].

ويجد الكثيرون من الناس بروس مريضاً، بالطبع، بسبب الاستهتار الذي أعجب به هيرب كاين إلى حد كبير. إن لم ير ليني بروس القيمة الشاملة لحياة الطبقة الوسطى، إن لم يدعم قيام التيار الأساس والأحلام، فمن المحتم أن يمرض، لأن الصحة السليمة تنبثق من قلب قلب الجسد السياسي. أولئك الذين يشاركون في الحياة الطبيعية على نحو كامل يشاركون على نحو كامل في الصحة؛ أما أولئك الذين لا يشتركون في الحياة الطبيعية فهم لا بد أن يكونوا مرضى. إلا أن بروس يركِّب المرض لأنه يبدو يحصل على الكثير من المتعة الملعونة من الوصلات والعروض التهريجية التي يقدمها على المسرح. ولم يبتلِ بالذنب. لقد استمتع فعلاً في إضحاك الناس عبر إجبارهم رؤية عبث الحياة اليومية - في السياسة، وفي التنظيمات الاجتماعية وفي التنسيقات الجنسية والعلاقات. لقد جعل جمهوره يرى كيف تخنقه الأفكار الدنيوية. الأفضل من ذلك، أنه جعلهم

(1) Quoted in Albert Goldman, *Ladies and Gentlemen, Lenny Bruce* (New York: Ballantine Books, 1974),p. 299.

يرون حالهم غير مجبرين على قبول الوضع الراهن؛ ودعاهم إلى خارج المسرح ليروا كل الديكورات الخشبية والمكياج والملابس. تحول الواقع بأكمله ليكون ليس أكثر من بناء، وهو بناء واهٍ. وهنا، سيداتي سادتي، دعوني أقدمكم إلى شركة البناء التي يملكها أولئك الذين يمثلون 2 إلى 4 % من نخبة أميركا الذين يملكون 90 % من ثروة هذه البلاد. كانت مجلة «جنون Mad» الساخرة في الخمسينيات وبطلها الشخصية الخيالية الغريبة ألفريد ي. نيومان ـ «غير المبالية؟» ـ قد عادت إلى الحياة على المسرح. إلا أن الأغلبية من النقاد قد أحبطوا: فهم يفترضون أن لا أحد من الممكن أن يحصل على هذا القدر الكبير من المرح. أو يمكن القراءة بطريقة أخرى، من الحماقة ببساطة لأي أحد أن يحصل على هذا القدر من المتعة ـ ومن المؤكد من الحماقة امتصاص الكثير من الآخرين معه.

لقد قبض علي بانتقام. كانت لي علاقة طويلة ومثيرة ببروس، بدأت في العام 1956 عندما كنت طالباً جدياً في جامعة كاليفورنيا UCLA [1]. أخبرني صديق أن علي الذهاب إلى وصلات فنية خاصة ـ في قاعة لعرض الهزليات ـ في هوليوود اسمها Highland House، في يوكا وجادات هايلاند. وقال لي ثمة ممثل كوميدي يقدم وصلات بين العروض بصحبة عازف جاز أسود هو أريك ميلر... وهذه الوصلات جيدة، وهي ليست هزلية بالضبط، وهي أيضاً ليست حتى تشخيصية، على الرغم من أن

(1) أتردد في أن أسميها صداقة، أو حتى تعارف. كان ليني يعيش عالمه الخاص، المتعمق في خياله الخاص. كنت في الغالب مراقباً له، شاهد على التجربة الجامحة. فكّر بكونك مدعو لعشاء بمناسبة عيد الشكر لتجد المضّيف يعتقد أنه عيد الهلاوين، وسيكون لك إحساس كيف أنني شعرت إزاءه: كنت إلى حد ما خارج الأشياء، وإلى حد ما محرج، لكن مستعد دائماً لحدث ما أو خدعة. الأمر كله يعتمد على مزاجه.

الممثل لديه أصوات مذهلة، إلا أنه شيء مختلف، شيء لا يمكن وصفه أو شرحه، وهو متيقن أنني سأحبه.

ولذلك ذهبت. وقد هزني ما شاهدته إلى درجة أنني كنت أذهب كل يوم في الثلاثين أو الأربعين ليلة التالية من دون انقطاع. وانقطعت عن حضور المحاضرات في الجامعة وصرت أنام في النهار، ورحت أقضي أمسياتي في حضور تلك الوصلات في مكان مظلم ورطب في هوليوود. وصار حضوري معتاداً ما جلبت انتباه بروس فجاء إلى أحد جوانب المسرح وطلب مني أن ألتقيه خلف المسرح بعد العرض. كان يريد أن يعرف ما الذي كنت أفعله هناك بحق الجحيم. فقلت له أنني أحببت العرض ولا يمكنني الانقطاع عن مشاهدته. وأراد مني أن آتي ليتحدث معي. ومن هنا، كنت أذهب معه بعد العروض، بصحبة أريك ميلر أو موسيقيين آخرين نتسكع ونتحدث عن الكوميديا ونناقش وصلاته الهزلية ونشرب حتى ساعات الصباح. وحين كنت صغيراً كنت أود لو أصبح ممثلاً كوميدياً يقدم وصلات ارتجالية: وقد قدمت بعضاً من ذلك مع صديق وعرضناها في البارات وحفلات الأعراس والنوادي الأخوية. لكنني أدركت أنني دخلت مع بروس إلى حالة جديدة من الكوميديا وأنا متعطش لتلقي ذلك كله. وأحسب أن تلك الأسابيع الأربعة أو الخمسة معه تعادل تعليمي في الكلية. لم أر العالم من قبل بهذه الرؤية الجذرية من أية حصة دراسية ولا أي كتاب قرأته ولا أية محاضرة سمعتها؛ لم يعلمني أحد آخر كيف يتم قلب الأفكار والنظر إليها من الجهة المعاكسة أو من الأسفل إلى الأعلى، لا أحد مثل ليني بروس.

يبدو أن ليني بروس لم يقلب العالم رأساً على عقب فحسب، بل أيضاً

قلب الداخل إلى الخارج. كان يقدم العروض عن شخصية اسمها الأب فلوتسكي، قسيس السجن الذي مثله بروس بصوت بيري فيتزجيرالد. في أحد أجزاء العروض، يحاول الأب فلوتسكي إبعاد المسدس عن سجين من عبر اطلاق كل أنواع الوعود بالرشوة لكن بلا نجاح، وفي النهاية يعرض عليه مكافأة السجن الأغلى ـ وهي الهزاز the vibrator. في ثلاث أو أربع دقائق حطم بروس أي فيلم صنع عن السجن البسيط من الدرجة الثانية (طارقاً على بعض التابوات الجنسية، كي يطيح بها)، ساخراً بالتحديد من الفيلم المبتذل عن السجن الذي أنتج في العام 1954، الذي كان عنوانه شغب في الزنزانة رقم 9 Riot in Cell Block Number Nine. لقد جعل من المستحيل مشاهدة أي من تلك الأفلام من دون النظر إليها على أنها مضحكة جداً. وفعل الأمر نفسه مع الراديو. وما قاله عن شخصيتي لون رينجر وتونتو في السينما والراديو روج لقضايا عن السلطة وعن البيض والهنود، وعن الاستعمار، وعن إمكانية الحب بين راعي بقر وبنت من الهنود الحمر. بلحظة واحدة، أعاد كتابة الغرب البري.

قبل فترة طويلة من اتساع تقبل الناس لأفكار التحرر السياسي والجنسي، جعل بروس جمهوره يفكر بها. وبعد الصدمة الأولية، كان الكثير من الناس يجلسون ويقولون، ربما يكون محقاً. هكذا شعرت ـ مصدوماً ومتفاجئاً ـ عندما أعاد بروس موسى والمسيح إلى الأرض لاستخدامهما في كشف لنفاق الدين المنظم، وللشفاء الإنجيلي، قبل عقود من وصول المحتالين الإنجيليين التلفزيونيين جيم وتامي فاي باكر إلى الصفحات الأولى من الصحف الوطنية. لقد تناول الموضوع المسكوت عنه، المتجاوز للحدود عن الشذوذ الجنسي الذي يجري تحت السطح في فيلم «المتحدون The

Defiant Ones، وهو عن رجل أبيض (مثل دوره توني كيرتس) ورجل أسود (مثل دوره سدني بواتيه) اللذان كانا مربوطين بسلسلة واللذين فرا من عصابة طريق، وجعل من الموضوع نقداً متواصلاً للعرقية والجنس. لم يتكلم بروس عن الشذوذ الجنسي فحسب، بل صنع المزيد من التابو بوضعه بين رجل أبيض ورجل أسود. لقد مثل في الواقع خارج الموضوع ذي التابو المضاعف. فخرج على المسرح مربوطاً بسلسلة مع أريك ميلر. فأحيا فيلم «المتحدون» أمام الجمهور المندهش، سوى أن الحوار قد تغير؛ وتحول التأثير إلى وجهة نظر مختلفة. كان بروس قد حول العِرق إلى مهرجان، وقلب القضايا رأساً على عقب، وأتى بمعناه الخاص إزاء التعصب الأعمى. ومرة أخرى، حرك الأفكار إلى ما هو أبعد من مجرد التمثيل. أنا شربت مع ليني بروس وأريك ميلر. كانا صديقين ـ خارج المسرح. أما في المشرب فقد تحدثا عن التعصب والعرقية؛ وفي المطاعم ضحكا من نظراتهما المتحدية.

رأيت ليني بروس يقوم بذلك العرض في العام 1958. كان الفيلم قد عرض للتو. يلعب توني كيرتس دور المتعصب، وعليه أن يواجه تحامله كي ينقذ نفسه مادام مشتبكاً بالسلسلة الحديدية مع زميله السجين. لقد جلب فيلم «المتحدون» أنظار مشاهدي السينما: فها هي هوليود تتناول قضايا عرقية جادة. وقد رشحته أكاديمية السينما لأفضل فيلم، كما رشحت بواتيه وكيرتس لأفضل ممثلين، وافضل ممثل ثانوي لثيودور بيكيل، وأفضل ممثلة ثانوية لكارا وليامز وأفضل مخرج لستانلي كريمر. وفاز الفيلم بجائزتي أفضل سيناريو وأفضل تصوير. من ذا الذي لا يمكنه تقييم مثل هذه الجوهرة؟ إلا أن بروس أعاد كتابة الفيلم. فأعلن في عرضه،

هذا هو الفيلم الذي حري بنا مشاهدته وها هو موضوعه: هذان الرجلان يكرهان بعضهما بعضاً، نوع من الكراهية لبعضهما بعضاً، ربما لأنهما طلب منهما ذلك ـ وهاذان الرجلان يحبان بعضهما بعضاً، يحبان بعضهما بعضاً بالفعل، على الرغم من أنهما لا يفصحان عن ذلك.

كان ليني بروس يعلم، إن أخذت الحقوق المدنية على محمل الجد، فعلى السود والبيض أن يناقشا تحاملاتهما النموذجية والأشد عمقاً بصراحة وبانفتاح، بإقرار ليس بالقضايا الكبرى فحسب بل أيضاً بالتحاملات التافهة لدى كليهما. لذلك يخبر بروس ميلر أنه سيعلمه كيف يقول «melon ـ watey» على نحو صحيح، إن كان ميلر سيخبره فحسب عن ذلك السر الوحيد الذي يبدو أن الناس السود يعرفونه كلهم: ما الذي تعنيه كلمة gwine (going to) حقاً؟ مثل «I gwine down to de lebby». إن كشف له ميلر ذلك السر، يعده بروس أن يخبره عن سر مكونات «الطعام اليهودي»، مثل Kishke (أحشاء البقر التي يحشى فيها الخضار الموسمية) وkugel (نوع من الحلويات).

عند نهاية العرض، شعرت بنوع غريب من الراحة. وظهر السر: أناس بيض يضحكون، على نحو خاص، من سود يأكلون البطيخ. السود يجدون الأكل اليهودي غريباً. وكان بروس قد اعترف ـ بقيامه بإعلان عام ـ لجميع المشاهدين. لقد جعل من السهل لأي أحد منهم التنفس. وكان من الواضح، على نحو مطلق، أن ليني بروس وأريك ميلر صديقان ـ صديقان حميمان ـ لدرجة أنهما يستمتعان بوجودهما معاً. لقد رفع الحيوان الأليف bête noire رأسه مرة أخرى ـ وكان هذان الرجلان يستمتعان جداً في جعل الجميع يضحكون.

من هنا، كان هناك ليني بروس، يخترع جنساً جدياً من الكوميديا بسبل مميزة، ليجعلنا نضحك جميعاً ـ وفي بعض الأحيان على الرغم منا ـ بسلسلة من العروض السريالية المدهشة. كانت فكاهة من تحت الأرض. فمن دون أن ينطق بروس بكلمة ـ بوجوده على الخشبة مع أريك ميلر فقط ـ حشد جمهوره في مؤامرة للتخريب. وبسخريته الواخزة، أدهش جمهوره وأحياناً خيبه. تحدث بروس عن الثورة في العام 1956، ولم يرغب الكثير من الناس السماع عنها، ولم يريدوا ذلك. ولنتذكر أن أحداث آذار سلمى ألاباما في العام 1967 المطالبة بحقوق السود لم تحدث بعد؛ وأن حركة الحقوق المدنية لم تتمحور بعد في هذه البلاد. وكانت الحرب في فيتنام لا تزال سراً مكتوماً. ولم تزل هناك ست إلى سبع سنوات على الأقل حتى تنطلق حركة الكلام الحر.

لكن من دون ليني بروس، من دون هذا الرجل الجامح المفعم بالضحك، فكل تلك النشاطات السياسية كانت لتحتاج إلى مدة أطول كي تتحرك. لقد أطلق الأفكار وأنبت بذور التغيير. وللاصغاء إلى بروس كان يعني تجربة في كل من المتعة والألم: إن وجدته مضحكاً، فما عليك إلا أن تغير حياتك. لدي قناعة، من دون الحديث تحديداً عن فيتنام، أن بروس ساعد على توليد حركة فعالة مضادة للحرب في هذه البلاد. لقد أصاب ضحكه الحقيقة بقوة وبصلابة. وعبر قلب التاريخ ـ المعاصر، والتاريخ اليومي ـ رأساً على عقب، قدم بروس للناس طريقة في اكتشاف الأكاذيب التي تنطوي عليها السياسات الحكومية. لقد فعل ما كانت تحاول أن تفعله المهرجانات الممتعة، في أنقى أشكالها: لقد أعاد التحكم إلى الناس البسطاء ـ الذين يمثلون معدل الذكور والإناث.

قدم ليني بروس عروضاً ضد النساء شبه العاريات خلف ستارة المسرح، اللائي كن يقمن بحركات اهتزاز والتواء على المسرح في وهج الأضواء الأرجوانية التي لا تحصى. لقد أنجز عروضه في القاعات الهزلية، حيث لا يتوقع الجمهور إلا الفعاليات الجنونية، وأخفى طقطقته التخريبية في مكان قريب من القاعة نفسها. وقد اختار بروس قاعة هايلاند؛ وكان يعرف أنها المكان الذي ينزل فيها الحرس جزئياً إلى الأسفل حيث النسوة منشغلات بعاداتهن التخريبية التقليدية في خلع الثياب. كان بروس يقلدهن بتعرية الواقع من ثياب التهذيب. ينتهي كل من بروس وفتيات التعري إلى الهدف نفسه ـ الحقيقة المجردة والعارية. يدغدغن فتيات التعري ويثرن المشاعر، إلا أنهن في الغالب يتوقفن عن التعري الكامل بسبب قوانين الفحش. إلا أن بروس سار الطريق كله؛ وبالنتيجة وبعد كل اختباره وسخريته من القانون، أسكتته الشرطة وألقت القبض عليه. لقد خلع كل شيء، وكان هذا ضد القانون[1].

أدرك الآن أن ما شاهدناه لدى الجمهور كان تجسيداً لمهرجان باختين في وسط القرن العشرين. إن صورة الأحواض الدوارة ـ عن الروح المهرجانية الأساس التي عقدت الأمل على التجديد ـ تكمن خلف كل كلمة لبروس.

---

(1) من الملائم القول إن كلمة burlesque تعني «التقليد الهزلي» وهي في الأصل مصطلح أدبي، وأشتقت في زمن سويفت، وهي حتى تعني أحياناً الواقعية الغريبة Grotesque Realism. وقد اخذت محمولها الجنسي في أميركا فحسب، حيث تصبح مهرجانية الجنس شيئاً له تراث مسرحي، نوع من التسلية الشعبية. أنتج التقليد الهزلي Burlesque ـ والمسرحية الهزلية Vaudeville عموماً ـ بعضاً من أعظم الكوميديين مثل: ملتون بيرلي وجورجي جيزيل وهيني يونغمان وجاك بيني وعشرات غيرهم. لقد سار الجنس والفكاهة معاً على نحو رائع، لكن ليس إلا مع ليني بروس أصبح للهزل قوة مدهشة تسيطر على الناس وهم يحدقون بأبصارهم نحو الجسد الإنساني العاري.

عرف بروس أولئك النسوة؛ ووظفهن في عروضه. تلك هي البيئة التي نما فيها. وكانت أمه، سالي مار، قد درست طوال حياتها ما أسمته «الرقص الشاذ»، واستقرت في الخمسينيات في أشهر قاعة للعروض الهزلية في هوليوود، الهر الوردي Pink Pussycat. لقد اختار ليني بروس أن يعرض في دار للعروض الهزلية لأنه كان يعرف أن تلك النسوة عملن بطريقتهن الخاصة ضد مستويات الذوق الرفيع الذي للبرجوازية. وعرض مع فتيات التعري أنموذجاً للعرض العاري ـ بالجسد وبالكلمة. وفي النهاية، بعد ذاك، منحنا بروس احتفالاً شعبياً ـ Spectacle نظارة ـ لجيل من الخمسينيات غير ملتزم. ومثلما فعل بليك قبل قرون، طرق بروس جرس الإنذار؛ وقد فعل ذلك عبر الضحك النتيتشوي، الضحك الذي مجد الجسد وطرق جرس المستقبل.

لم يقرأ بروس باختين بالطبع. (ولربما لم يقرأ حتى بليك أو نيتشة). إلا أنه آمن بالناس ـ في كرامتهم المطلقة ـ إلى درجة كبيرة حتى أنه أعاد تأويل باختين فطرياً على خشبة المسرح الهزلي. ولم تكرم مقطوعات بروس المسرحية الجسد فحسب عند مستوى القوام، فهي أيضاً قد مجدت الإنسانية لأنها عرضت على الناس حياتهم وهي عارية من أي فساد ونفاق كان يجعلهم جالسين في قاعات نصف مضاءة.

أنا مسرور لأنني رأيت الرجل وعمله. تمكن ليني بروس دائماً من أن يحصل على الضحكة الأخيرة: لقد كان «الشخص الأقوى». وأراهن أنه يضحك حتى الآن.



خاتمة

تصور نفسك عدت إلى العام 1940، دعنا نقول، في مدينة نيويورك. كان هنالك أصدقاء يتحدثون إليك عن فيلم جديد ـ الفيلم الناطق الأول لصانع الفيم، أول فيلم ناطق بأكمله بعد أفلام ناطقة ظهرت لأول مرة ـ فيلم جديد يظهر للعين المجردة وهو تتويج كبير للثورة التكنولوجية في التسلية والمتعة[1]. أنت لا تعرف ما هو المتوقع بالضبط، إلا أن المدينة بأكملها ـ ومن يدري، لربما تكون البلاد بأكملها ـ لديها فكرة عن نجم هذا الفيلم. ولذلك أنت تدخل صالة العرض وأنت تعرف أي شيء قد يحدث لأن هوليوود قد أعلنت على نحو قاطع أن المحتملات داخل الصالة ليس لها حدود بالفعل. أية صورة على الشاشة هي معجزة، عالم صغير آخر منمق للغاية وباهر، لا يختلف عن الواقع السريالي للنكات.

تعتم الصالة. وما أن تنبض الشاشة بالحياة مضاءة حتى تظهر الشخصية الرئيسة تتمايل على الجانبين. أنتم تتذكرونه بمعطفه الطويل الرث الأسود الخاص بسباق الخيل، وبسرواله العريض وكبير الحجم. أنتم تتذكرون عكازه التي يحملها بيده اليمنى بحذق، والتجعدات الكثيرات على أنفه، وكذلك شاربه الصغير المرتعش كفرشاة. لكن الليلة ثمة شيء مختلف

(1) دخلت الكلمات film وmovie إلى اللغة في وقت واحد ـ حوالي العام 1910، في قمة ظهور القوة الساحرة لجزيرة كوني.

جذرياً. فهنالك حرب تشتعل في أوربا، ولم يرتد هذا الرجل غير بدلة عسكرية. ويبدو أنه يرتدي بدلة العدو! هذه كوميديا وصور متحركة: الوضع الراهن غير مرحب به على مسرح السينما. لذلك ليس ثمة خيار لشارلي شابلن: فليس النظر إليه إلا صادماً.

من هذه الشخصية العصبية بحق الجحيم التي تبدو خائنة؟ لقد مدحه و.س. فيلدز بحسد بأنه «راقص البالية اللعين». وقال نجم هيوليودي معاصر آخر بأنه «أعظم الممثلين بيننا». ودعاه الناقد ما بعد الحداثي فريدريك مورتون بأنه «متشرد في المدينة». إنه يستطيع أن يغير نفسه كيف يشاء. إن الروح الفقيرة لعبقري استنبط تعليقاً من العقل الهائل لهانا آرندت، الذي رأى في شابلن البطل السياسي «الذي لم يفشل في إثارة تعاطف عامة الناس الذين رأوا فيه صورة ما فعله المجتمع بهم»[1]. في هذه الليلة تحديداً في العام 1940 تناول أكبر عدو سياسي قد واجهه الناس. إنه هتلر، في تلك الليلة ـ كلا إنه شارلي شابلن يجسد شخصية الدكتاتور الحقيقي، أدنويد هينكل ـ في فيلم من إبداعه عنوانه «الدكتاتور العظيم»[2]. (يلعب شابلن في الواقع دورين في هذا الفيلم: الدكتاتور ومن عد المعاكس له بالضبط ـ الحلاق اليهودي الفقير.)

قلب شابلن المهرج والهزلي والمحاكي والراقص البهلوان تهديد أوربا رأساً على عقب. يا له من اضطراب: لم يعلم الجمهور فيما إذا كانوا يخاطرون بالضحك. ألم يكن من الخطورة الضحك على الفوهرر؟ أليست

(1) Quoted in Norman Manea, *On Clowns: The Dictator and the Artist* (New York: Grove Press, 1992),.p.33.

(2) يلعب شابلن بالعنوان ليس مختلفاً عن سويفت في عمله «اقتراح متواضع». فاقتراح بأكل الأطفال لا يمكن عده «متواضعاً». وكذلك لا يمكن للدكتاتور أن يكون «عظيماً».

هناك أغنية للأطفال ساخرة لها ذلك التأثير؟ ألا يعني ذلك أن هتلر قد يثأر، بعد ذلك، ويفعل أي شيء ملعون يغبطه؟ لا عجب أن الجماهير بدت في حالة من الهياج كأولئك الذين اصغوا إلى ليني بروس بعد عقد أو عقدين، غير متأكدين فيما إذا كانوا سيضحكون أو يغادرون لأن بروس ردد، في واحد من عروضه الجنسية الذكورية، عبارة «الوصول إلى الذروة» وكررها مرة بعد أخرى. وعندما انفعل الجمهور وكتموا ضحكتهم، قال لهم بروس إنها كانت مجرد كلمات ـ لا أكثر. واستخدم شابلن الاستراتيجية ذاتها. والدكتاتور هو دائماً ليس غير كلمات (تعني كلمة dictare أن «تقول»): وهنالك أتباع مخلصين ينفذون أقواله. ويضحك الجميع في الأخير. أي تحرر كبير. في نيويورك 1940، في هوليوود 1960، ضحك الجميع أخيراً: فكل شيء ارتفع وتبخر ـ الدكتاتوريون والكلمات الوسخة.

استطاع شابلن في الفيلم الغوص في شخصية هتلر ـ كان بإمكانه أن يكون هتلر، وهو بعمله هذا خلع مخالب وأنياب إمبراطورية الشر. لكم تعلم من الضحك؟ من الواضح أن شابلن لم يجد تكنيكه من قراءة باختين، ولم يدرس تاريخ الاحتفال الشعبي الأوربي. إن تاريخ إثارة الضحك عبر قلب المعنى تعلمه غريزياً. وهو قد عرف أيضاً أن الضحك لو امتلك السلطة فعلاً لكانت لديه القوة لطرد حتى أعتى الشرور. وعليه فقد وضعه في الاختبار بمواجهة وجه أدولف هتلر وأظهر أن ذلك الدكتاتور المطلق يمكن إزاحته بسهولة عبر سلسلة من الإيماءات المبالغة ـ عبر الضحك. فضلاً عن ذلك أن شابلن كان يعرف السبب. فالدكتاتور ـ أي، الأشد خطراً من الخطورة ـ دائماً ما يهدد ليصبح هو نفسه ساخراً من نفسه. فدفعة بسيطة يمكن أن توصله إلى التفاهة، وهي السقطة التي يمكن أن تحدث لأي واحد منا.

فنحن جميعاً نشعر أننا ننجذب إلى الضحك عندما نلمح أنفسنا أننا جادين على نحو خانق ومبالغ فيه. أمسك شابلن بمرآة في قاعة التسلية، مشوهاً صورة أدولف هتلر ليكون عرضاً هزلياً. لقد فصل الجزء الكوميدي لهتلر عن ذلك الجاد، وعمل صورة كاريكاتورية للجزء الأول لها تأثير بالغ. وبعد أن عرض شابلن ذلك الفصل للجمهور، لم يعودوا أبداً يرون هتلر بحالته المتكاملة مرة أخرى. سيظهر هتلر في عين عقلهم بكونه أحمق. أحمق مرعب، لكنه على الرغم من ذاك أحمق. لقد أخذ شابلن بتحذير أرسطو بعدم السخرية من جيراننا وحوله إلى ميزة مفيدة. إن تكن السخرية تدمر جيراننا، لماذا لا نستخدمها للهزء من أعدائنا ونقصيهم عن الوجود؟

كلا، لم يمنع شابلن الحرب. إلا أنه تمكن في سلسلة من الصور على الشاشة ـ عبر الإيهام بالواقع ـ أن يحول صورة هتلر إلى دمية كوميدية. وفعل ذلك بالأساس من خلال الإيماء. وإن لم تفعل السينما أي شيء آخر، فقد جعلت من الجماهير طلاباً نبهين للإيماءة؛ مراقبين أذكياء لليد والوجه وحركات الجسد. لقد استحوذت الشاشة على نسبة هائلة من اللقطات المقربة وعليه عرضت رؤية باختين عن الواقعية المتنافرة أو المغايرة. عندما تحرك شابلن عبر الشاشة، سحب خلفه تاريخاً كاملاً من الكوميديين ـ منذ المقلدين القدماء جداً إلى نجوم المسرحيات الهزلية. وحين ضحك الجمهور، فقد أطلقوا قوة التاريخ الكامل للضحك.

لقد غير شابلن، عبر الضحك، إدراكات الجمهور. وبعد شابلن لم يتسن أبداً لجمهور السينما أن يرى مرة أخرى خطوة الوزة أو التحية النازية. لم يعودوا يجلسون مرة أخرى حتى انتهاء لقطات من الجريدة الإخبارية عن العرض العسكري النازي من دون أن يروه عبر الرايخ الثالث. لقد أظهر

النازية بما كانت عليه: بنسبة عالية من إشارات التبجح. ومن أجل إيقاف الهولوكوست ـ إبادة الملايين من اليهود والغجر والشاذين جنسياً ـ كان على العالم أن يؤمن أن من الممكن إيقاف المجزرة.

هل أثر شابلن ببروس؟ لا أعلم إن يكن بروس قد جلس لمشاهدة أفلام شابلن، لكن مثلما أثر كل من بليك وفرويد ونيتشة إلى حد بعيد في التوجه نحو الضحك، كذلك كان شابلن. ولأن بروس كان واقفاً في منتصف ذلك التيار التاريخي، فقد اكتسحه ذلك التيار. وباعتقادي أن الضحك عمل بهذه الطريقة. إن الضحك الذي انطلق العام 1966 كان مستمراً منذ أن بدأ الناس الضحك. وعليه، فنعم، أثر شابلن ببروس. لكن كذلك أثر أفلاطون وأرسطو وإبقراط ببروس ـ وشابلن. إن الدورين اللذين لعبهما شابلن، الدكتاتور والحلاق اليهودي ـ الضحية والجلاد ـ يجسدان بالفعل تاريخ الضحك. يمثل المهرج دوره في كل من المهرجان والصوم، في المتعة والألم.

بعد شابلن، بعد نيتشة ـ بعد حتى بليك ـ كل ضحكة هي سياسية بوضوح: كل ضحكة تهاجم رأس أي دكتاتور، وأي قانون لا إنساني، يتشبث برقاب الناس. فشابلن هو في الآن نفسه مهرج ودكتاتور، تماماً مثل هتلر الذي هو دكتاتور ومهرج[1]. ما يستثمره شابلن هو الجانب الكوميدي العبثي المطلق لهذيانات الدكتاتور العظيم. لكنه يفصح عن النزعة نفسها في داخله. إن

---

(1) أنظر نورمان ماني، «*عن المهرجين: الدكتاتور والفنان*»، للتلميح إلى الترابط بين المهرج والدكتاتور. يرسم ماني هذا الترابط في سنواته في معسكر للاعتقال، فيقول، «الوجود تحت مظلة الرعب يصرف قدراتك عن الفهم وغالبا يحفزك على أن تقوم بترابطات خطرة وبعيدة الاحتمال» (p. 53). يقوم شابلن بعمل هذه الترابطات لنا، ويزيل الخطر، إلا أن الرعب يبقى.

عبقرية شابلن ـ وسخريتها المخيفة ـ أن شابلن المهرج قد أدرك في أعماق رغبته في أن يجعل الناس يضحكون من جانبه الدكتاتوري الفاشستي. ولهذا السبب تمكن من أن يلعب الدور جيداً على الشاشة. يحب الرجل المضحك ـ كلا، يريد الرجل المضحك ـ أن يكون هو المتحكم بالأمور. لقد كتب شابلن فيلم «الدكتاتور العظيم» وأخرجه ومثل فيه. وألف شابلن كذلك موسيقى أفلامه. فضلا عن ذلك امتلك وشغل استديوهاته الخاصة في هوليوود. لقد أحب التحكم وأحب الضحك.

ودعوني أدعم هذه الفكرة بالعودة لدقيقة إلى قصة سارة وإبراهيم التي بدأت بها الفصل الأول. بعد أن تفطم سارة إسحاق، يحتفل الزوجان بإقامة وليمة. يحضر الاحتفال إسماعيل الابن والخادمة المصرية التي تدعى هاجر. تلاحظ سارة أن إسماعيل يهزأ من ابنها، إسحاق، ساخراً[1]. ربما يهزأ من الوريث الحقيقي لإبراهيم. وأيا كان السبب، فإن المشهد يقدم في ولدي إبراهيم جانبي الضحك: السخرية والمتعة. ومن المؤكد أن هذين الاثنين لم يتفارقا أبداً، خصوصاً في المواقف الاجتماعية عندما تحضر حتى لمحة من المنافسة. يمثل شابلن هذين الجانبين، المحدثين والمشحونين بالسياسة في «الدكتاتور العظيم» ويوظف في فيلمه هذا الوقائع السياسية للفاشية كي تحمل تاريخ الضحك الثر والمزدوج الوجهين.

كره بعض الناس ليني بروس. وبعض الناس ـ وأظن أن هؤلاء الناس أنفسهم ـ كرهوا الكوميدي ريتشارد بريور فيما بعد. ولربما كره بعضهم حتى ليلي توملين أو باولا باوندستون. يجد الجمهور في كل ممثل كوميدي

(1) ثمة لغط يحيط بالكلمة العبرية التي تقابل mockery: يترجمها بعض المترجمين بـ «يلعب»؛ إلا أن أغلبهم ترجمها بـ «يهزأ» أو «يسخر».

محبوباً ومقيتاً، بارعاً ومقرفاً في الوقت نفسه. وإن أراد الكوميديون أن تنجح عروضهم فيتوجب عليهم أن يمثلوا مثل الدكتاتوريين. ومثل الدكتاتوريين، يظهرون على أنهم يعرفون كل شيء، عارضين قصصهم القصيرة فارغة من أية تعقيدات. وفي رغبتهم في جعل الناس يضحكون، يعلنون عن حاجة شاملة إلى الإدارة والسيطرة. صحيح أن الكوميدي أو المضحك، على العكس من الدكتاتور، يقضي على ضحاياه استعارياً، ويذبحهم بنكات ذكية وواخزة، إلا أن من الممكن القول إن الكوميدي والقائد بحاجة إلى بعضهما بعضاً، فمسألة أن يكون المرء مضحكا أو دكتاتوراً هي مسألة نسبية. لقد فاز ميل بروكز جائزة الأوسكار عن سيناريو «المنتجون The producers» بناء على احتفالية المحاكاة الساخرة للنازية في المسرحية «ربيع هتلر» التي كانت ضمن الفيلم.

أعارت الأفلام السينمائية، وتحديداً أفلام الكوميديا، نفسها إلى العنف. ولا أعني الأفلام الملحمية «المدرعة بوتمكين» أو «ألكسندر نيفسكي»، أو أفلام مثل «ولادة أمة» أو «جشع»، بل أيضاً الأفلام الكوميدية المبكرة لهوليوود التي جاءت بضجيج وصفعات وسقوط شرطة كيستون. كانت حركاتهم المتشنجة على الشاشة الصامتة ستبهج هوبز وبيرجسون أيضاً، الذي يجد الكوميديا في التضاد بين الميكانيكي والحي، المتخشب والمطواع: «التلقائية بالتضاد مع النشاط الحر»[1]. وتلك السقطات والسقطات على الردفين كلها كانت، كما أظن، ستجتذب فرويد.

وبالضرورة فإن الفيلم هو وسط عنيف. فالتصوير والتحرير (أو

(1) Henry Bergson, *Laughter*: An Essay on the meaning of the comic, trans. Claudesley Brereton and Rothwell (London: Macmillan, 1921), p.31.

المونتاج)، وكلاهما تدخل ميكانيكي، يقطعان مجرى سرد القصة. حتى أفضل تحرير ينتهك الجريان المستمر الذي نسميه الواقع[1]. فالمحرر يجتزئ ويلصق. وعامل الكاميرة ينظم اللقطة؛ أما المخرجون فيصورون الأفلام. يصرخ الواحد منهم، «اِقطع!». ومن المفهوم أن الفيلم المعاصر يقوم على العنف والتأثيرات الخاصة (التي هي هجوم عنيف على الإدراك العادي) التي هي في أفضل حالاتها-خلاصة طبيعية، وربما تكون الخلاصة الوحيدة، عن مثل هذا الوسط العدواني.

وفي هذا السياق، يبدو انجذاب شابلن لصناعة الفيلم السينمائي أكثر طبيعية، وأن موضوعه، هتلر، أمر صحيح تماما. فالمضحك أو المهرج ربما يكون الدكتاتور إلى حد بعيد وهو الذي يجد طريقة ما لوضع ما يبتغيه من أجل الفائدة الاجتماعية. وهذا هو أحد الدروس التاريخية الفعالة هنا، وهو أن الدكتاتور والمهرج يدعو كل واحد منهما الآخر إلى الوجود، وأن الجمهور يشعرون بأقرب ما يكونون إلى الضحك عندما يشعرون أنهم أقرب إلى الاختناق[2].

ربما توضح هذه الارتباطات إعجابنا الحالي بالكوميديا والضحك[3].

---

(1) يمكن للمرء أن يرى بوضوح انتهاك الواقع بأكثر عنف ممكن في أفلام الصور المتحركة مثل «توم وجيري» و«متسابق الطريق».

(2) علق المحامي الراديكالي وليم كونستلر مؤخرا أن، خلال محاكمة السبعة من شيكاغو، حول آبي هوفمان غرفة محكمة القاضي جوليوس هوفمان إلى «احتفال في الحياة»: ففي أحد الأيام رقص الفالس مع علم الفيتكونغ، وفي يوم آخر وقف وتلا القائمة الطويلة لأولئك الذين قتلوا في فيتنام، وهكذا. وأضاف كونستلر، أن الدكتاتوري الغاضب، القاضي هوفمان رأى أن احترام القانون انقلب رأساً على عقب (KCRW, «The Politics of Culture», October 11, 1994).

(3) تفتخر مونتريال أن لديها متحف دولي للفكاهة افتتح في خريف 1993 وكان قد انبثق عن الاحتفال السنوي للضحك فقط الذي يقام في المدينة.

نحن نعيش في زمن حيث العشرات والعشرات من الناس يقرون بشعورهم أنهم مهملون وهامشيون ومنسيون، والأسوأ من كل ذلك، لا حول لهم ولا قوة ـ شاعرين أن لا صوت لهم ولا أحد يهتم حتى لسماعهم. وأن تدخل في ناد ما في أي وقت هو أن تشاهد عرضاً كوميدياً يزيل عنك أمراض العالم ومشاكله بالفكاهة ـ ولو لوقت قصير. وعموماً، تتناول العروض الكوميدية أولئك الذين يقفون خارج عتبة السلطة. ومن هنا تأتي كثرة اعتلاء الأقليات العرقية للمسرح في السنوات الأخيرة. ستكون قوة شخص هامشي يقف ويهزأ من نفسه (أو تهزأ من نفسها)، أعلى من أحد آخر ينوب عنه مثل مورت ساهل أو حتى ليني بروس، الذي هو في الأخير ليس أصيلاً هنا بشأن مشاكل السود أو الأميركان المكسيكيين. إن الكوميديا الجديدة لا تنزع تلك المشاكل مرحلياً للأقلية العرقية كلها فحسب، بل أصبحت أيضاً تلعب دور النماذج وهي تتصدى لذلك أمام جمهور ـ وهي في حد ذاتها ليست عملاً قليل الشأن ـ وتجعل الجميع يضحكون. وهي بعد ذلك كله تصبح سلطة. أعتقد أن ذلك الإحساس بالسلطة يوضح أيضاً ظهور الكوميديات الأناث. فنساء مثل غراسي ألن وميري ليفنغستون خدمتا لتكونا زميلات خرساً ـ نساء موثوقات ـ لزوجيهما اللذين يقدمان عروضاً فكاهية (جورج بيرنز وجاك بيني)، اللتين رفضتا أن تطيش نكاتهن عن حدود المطبخ: وهذا هو اللهو البيتي على وفق أسلوب لوسيل بال وديزي آرنز.

وقد تكون جاكي مابلي التي لقبت بـ«Moms» (أمهات) إستثناء إذ شغلت النوادي الليلية للسود في الثلاثينيات، بمعونة قليلة من أمثال بيغميت ماركهام وداستي فلتشر وحتى ستيبن فيتكيت. فيصف ميل واتكنز

مابلي، في كتابه الشامل عن فكاهة الأميركان الأفارقة، على أنها تقوم بعملها على أفضل ما يكون، عارضة إيحاءات جنسية، وقصصاً قصيرة بمزاح مفتوح، واقفة منفردة أمام المايكرفون مرتدية ثيابها كاملة، كما يذكر أحد الصحفيين، «بملابس لربما ارتدتها فيليس ديلر لو أنها كانت سوداء»:

«كانت تقدم خلطتها الشهيرة، فتغني بعض الأغاني الكوميدية الشعبية، وتروي القصص، أو مجرد تقف هناك، والجمهور يهلل لها. كانت القصص تركز في الغالب على نوع من محاكاة للتقاليد المصطنعة أو محاكاة الحالة الوسواسية لأحد الشباب، وهي الافتتاحية التي أمست علامتها المميزة... كانت مابلي بارعة في تكوين جو من الانتماء المريح مع جمهورها؛ فهي على المسرح تغدو حرفياً الجدة التي يعرفها الغالبية من الناس في زمان ما أو آخر»[1].

إلا أن Moms مابلي كانت تقدم اغلب عروضها في هارلم. وعلى الرغم من أن الكثير من تلك العروض كانت عن العرقية الجنوبية، فقد قدمتها في الأساس أمام جمهور من السود. كانت تتحدث بجرأة وبصراحة ورفضت التحدث كأنها سيدة حسنة التربية. وكانت تتجاوز الأعراف الاجتماعية باستمرار. واليوم ثمة نسوة يقدمن بنوع من التنظيم وصلات فكاهية بفعالية مثلها ومن بينهن بولا باوندستون وألين بوسر وساندرا برنارد. ويشهد ظهورهن، إلى حد ما، على السلطة المغيرة للضحك. استمع إلى عروضهن القصيرة: ستسمع فكاهة خالية تماماً من العنف. وفي الواقع، أن الكثير من النكات تقلل من الصورة المنتفخة لفحولة الرجال. وكما تقول ليلي توملين، «إن الفحولة المتفاخرة لا تعني الفحولة المتفاخرة».

(1) Mel Watkins, On the Real Side (New York: Simon and Schuter, 1994), p. 391.

وعلى نحو ما، صار الرجال والنساء يتراودون على أماكن العروض الكوميدية. ومع خروج الكوميديا النسوية من المطبخ لتظهر على المسرح، فإن نظرائهن من الذكور قد تراجعوا إلى أمان المدارس الثانوية ـ أو حتى المتوسطة ـ وفي الأغلب في النادي الرياضي المدرسي أو غرفة تبديل الملابس. ويلاحظ ستيفن ستارك، المعلق في الراديو الوطني العام، علامات للمراهقة المبكرة تبرز في الأفلام والمسلسلات وأفلام الكارتون وحتى في الأخبار التلفزيونية. كما أن ضيوف البرامج الحوارية مثل هاوارد ستيرن ودون إيموس «يجلسون في استوديو للراديو يشبه غرفة الألعاب مع حزمة من الرجال ويمرحون بصخب لمدة ساعات يتحدثون فيها عن الجنس والرياضة... وخلال ذلك يضحكون من النكات الهدامة للجماعات من ذوي الطباع الفظة. إلى درجة أن النساء اللائي يشتركن يتعرضن في الغالب إلى وابل من السخرية الجنسية البذيئة. وليس من العجب أن جمهور كلا العرضين يهيمن عليه الذكور»[1].

يكتشف ستارك أن أكثر الأمثلة الصارخة على عدم النضوج هي في برنامج «العرض المتأخر مع ديفيد لترمان» وبرنامج «سينفليد». فيقول إن برامج التلفزيون التي تذاع في وقت متأخر يهيمن عليها الرجال دائماً، إلا أنه يلاحظ اختلافاً عن ذلك في السنوات الأخيرة ـ فقد انتكست إلى عالم الصبي:

أحد مساهمات لترمان في التسلية في وقت متأخر من الليل تعتمد على تقاليد الملهى الليلي... وهو يضعها بإصرار في ذلك الجو اللعوب

(1) Steven Stark, «Where the Boys Are», Atlantic Monthly 274, no.2 (September 1994): 18.

والتخريبي الذي أصبحت له الهيمنة الثقافية والذي نراه في آخر قاعة الدرس لطلاب المرحلة السابعة. وعلى الرغم من أن لترمان نادراً ما يحيي الضيوف من النساء بنكات بذيئة (فأنت لا تستطيع فعل ذلك على شبكة التلفزيون)، إلا أنه في الغالب يعاملهن باحترام وحياء مبالغين يتطابق مع الأولاد في السن الرابعة عشرة.

ومثل صبيان في الرابعة عشرة من العمر، لا يبدو أن الرجال في برنامج Seinfeld لديهم وظائف منتظمة، ولذلك فهم يفضلون تزجية الوقت لـ «المجموعة». امرأة واحدة هي إلين، سمح لها بأن تتواصل مع الصبيان، وهي تشبه تماماً الأخوات الصغار اللائي يسمح لهن بالتسكع مع إخوانهن. وليس الأمر أن كل فرد من أفراد مجموعة سينفلد غير متزوج وهو يتجه نحو الأربعين من العمر، بل الأمر أنه عند معرفة شخصياتهم، نجد أن من الصعب تخيل أن أي أحد منهم له علاقة بالنساء عدا أمه[1].

اقترحت في بداية هذا الكتاب أن من أجل فهم تاريخ الضحك على المرء أن يتعلم القراءة باستعمال التعاكس وغير المباشرة، ليسبر بما هو أعمق مما هو ما بين السطور في محاولة للوصول إلى معنى مدفون تحت الأسطر. وعرضت كذلك الأسئلة الآتية: إن يكن الضحك فعال حقيقة ـ وإن يكن يقوم حقيقة بواجبه بالانقلاب ـ ألا يكون من الأحرى بأولئك

(1) Ibid. ويستمر ستارك، «قارن هذا الموقف الكوميدي بذلك الذي يمكن عده إلى حد ما السلف الثقافي له وهو برنامج Cheers، الذي ظهر في الفترة الزمنية نفسها. في ذلك العرض، أيضاً، لا يقضي الرجال الكثير من الوقت في العمل، فيرتادون أماكن البالغين التقليدية (الحانة)، والبطل، سام مالون، يقضي الكثير من ساعات يقظته في مطاردة النساء. وأفضل ما يعرف عن سينفلد أنه يجلس يتعشى البطاطس الفرنسية مع أصحابه. وأحد حلقاته الأشد خطراً كانت عن ـ وماذا غيره؟ ـ الاستمناء» (ص. 19 ـ 20).

الذين يعيشون في قعر الركام لقرون عديدة، أو أولئك الذين يقفون إلى جانب الركام، أن يتحركوا أخيراً قريباً من القمة والمركز؟ أليس حرياً بنا في النهاية أن نسمعهم؟

تاريخياً، يتقلد المناوئون لصعود المرأة على المسرح السلطة العليا الراسخة بحزم لأسباب سوسيولوجية عديدة. ها هو ماهاديف آبتي، عالم الأنثروبولوجيا الذي كتب عن الفكاهة، محدداً المساوئ التي منعت النساء بفعالية من إلقاء النكت في العلن ـ وعلى نحو خاص في الغالب:

«تعكس فكاهة النساء عدم المساواة الموجودة بين الجنسين ولا تتمحور على مادة هذه الفكاهة بل على القيود المفروضة على ظهورها وعلى التكنيكات المستخدمة وعلى التنظيمات الاجتماعية التي تظهر فيها وكذلك على الجمهور الذي يقيمها... هذه المقيدات عموماً، وليس على نحو شامل، تستمد من القيم الثقافية السائدة التي تؤكد على التفوق الذكوري وهيمنته سوية مع السلبية الأنثوية ما يخلق دور القدوة[1] للنساء للتوافق مع مثل هذه القيم والتوجهات».

ببساطة، لا تختلط السلبية مع التعبير الحاد والعدواني للفكاهة. وقد كتبت نانسي والكر واحداً من الكتب القليلة عن الفكاهة النسوية، وبينما هي تحدد تعليقاتها أساساً على تعبير الفكاهة في الأدب، فهي أيضاً تكشف عن الانحياز الاجتماعي القوي ضد إلقاء النساء للنكت: «عبرت الكاتبات الأميركيات، منذ الأزمنة الاستعمارية حتى الوقت الحاضر، وباستمرار، عن وعيهن بالأحكام الثقافية السابقة ضد إظهار الفكاهة الأنثوية». وتستمر

(1) Mahadeve L. Apte, *Humor and Laughter. An Anthropoligical Approach* (Ithaca: Cornell University Press, 1985), p.69.

في القول إن في منتصف القرن التاسع عشر، ثمة ما يسميه أحد الكتاب بـ«عبادة الحياة المنزلية» التي كانت مترسخة بشدة إلى حد أن الفكاهة النسوية تجد صعوبة في المناورة بشأن الصورة المثالية للنسوية ـ وهي الصورة التي شوهت عقل المرأة لحساب عاطفتها وطبيعتها الحدسية: إن المناهضة الفكرية كانت واضحة في العبادة التي رفعت من شأن النساء بكونهن المخلوقات التي لا تستخدم المنطق أو العقل، لأنها تمتلك الطريق الأوثق والأنقى إلى الحقيقة ـ وهو طريق السريع إلى القلب»[1].

لقد مرت النكات والضحك بطريق طويل من غريسي ألن إلى روز آني بار. وكذلك فعل العالم ـ كما نأمل. ساعدت سلطة الضحك ـ واعتقد أن الحركة النسوية قد أنتجت نكاتاً أكثر، فلنقل، من الحركة المناهضة للحرب ـ إلى حد ما في الإيتاء بتغييرات في السلوك. وبأي درجة كانت، ومن هنا فصاعداً، يمكننا كتابة كتاب مختلف يتتبع تاريخ الضحك. ولا يتوجب علينا القراءة للكثير مما هو تحت الأغطية على نحو غير مباشر. لقد منحنا ليني بروس آذاناً جديدة. كلما علينا فعله الآن هو أن نصغي. وهذا ما ينبغي علينا فعله، لأننا يمكننا تعلم الكثير من هذا الضحك الأنثوي الإثني الذي فوق الأرض.

إنها صورة بروميثية، للفلاحين والأقليات ـ المحرومين من كل نوع ـ وهم يخطفون نار الأولمب العظيمة من الآلهة. التيتان، بروميثيوس وأبيميثوس، الشقيق الذكي والآخر المغفل ـ عليهما الآن أن يشعرا كأنهما فريق قديم ومنسجم ـ المضحك والمستقيم كلاهما يعشقان اللعب بالنار.

(1) Nancy A. Walker, *A Very Serious Thing. Women's Humor and American Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), pp.26, 27.

لكن كذلك هو حال تكنولوجيا الصورة المتحركة فهي لها جرأة بروميثية، في محاولتها تسخير النار ـ وفي جعل الضوء أليفاً. وقد أصبحت الصور المتحركة الشكل الفني للتسلية الأول مع اقتراب أميركا نحو تحقيق قدرها بكونها قصر المتعة. ويعد الفيلم السينمائي هو الأكثر براعة في سرد النكات العملية، وأروع الأوهام، فهو الوسط الذي يجذب أغلب مشاريع المضحكين ـ من شابلن إلى هال روتش، من وودي ألن إلى ميل بروكس، من ستيفن سبلبرغ إلى بني مارشال ـ ليجربوا خدعهم علينا.

هنالك كتابة محفورة على واجهة بناية الأمم المتحدة في نيويورك: «إن بروميثيوس معلم في كل تصرفاته فقد جلب النار التي وفرت للبشر الوسيلة التي تؤدي بنا إلى الغايات الكبيرة». وبشأن هذا الكتاب، يتوجب أن تمثل سرقة بروميثيوس للنار على أنها خطف للضحك الناري من الآلهة. ومثل هذا الفعل الجريء يحتفل بخيال الجميع عبر إنزال جزء من السماء إلى الأرض. ومثل هذه الشجاعة التيتانية تقلب التوقعات المعتادة. إن بروميثيوس هو الأكثر وقاحة impudent من بين المضحكين العمليين[1].

---

(1) لقد اخترت كلمة impudent (وقح) بقصدية. وهي مشتقة من الكلمة اللاتينية pu-dere «أن تخجل» (وإضافة im تحولها إلى العكس: «أن لا تخجل»)، وصيغة اسم الفعل pundendus تتحول إلى pudenda، «الأعضاء التناسلية». وأن تتصرف impudently هو أن تتصرف بلا خجل مما هو تحت، مما هو بين الساقين. وهذه الكلمة يستعملها فرويد للنكات البذيئة، Zote (من «الشعر غير النظيف»، «شعر العانة») وهو يرتبط من ناحية دلالة اللفظ بالكلمة التي تحيل إلى العضو التناسلي الأنثوي. ويمكن للمرء التساؤل عن قوة قصص الكلب الأشعث وعن «السماح بإطالة الشعر».
لقد وصفت الجسد المغلق وهو يصل إلى التكامل في نهاية القرن السابع عشر؛ فهو لا يعرف الشعر الأشعث ولا يعرف العضو التناسلي. كل النتوءات أزيلت وأغلقت الفتحات كلها. في القرن الثامن عشر ـ حين تحولت المرافق الصحية إلى داخل أكثر البيوت ـ ليس غير الفلاح يتغوط ويضرط ويضاجع. بينما غيره يستحي ويتورد خجلاً.

وفي بعض النسخ من الأسطورة، يسرق بروميثيوس النار من ذلك الذي يعرف جيداً الضحك اللاذع واللاهب أفضل من أي شخصية ميثولوجية أخرى ـ ذلك هو هيفاستوس.

تتعلق النار في الحقيقة بالسرعة: ويصف العلماء أكسدتها السريعة، بأنها مستهلكة للأوكسجين بنهم. لذلك، أيضاً، يتعلق الضحك بالسرعة والإنعاش عبر الإدخال السريع للهواء ـ الفن القديم للاهوت الروح القدس. وعبر هذا «الفخر المفاجئ» نصل إلى حلول للمشكلات على الفور؛ ومن دونه قد لا نشعر أبداً بالمتعة والبهجة. وبهذه الطريقة يمنحنا الضحك القوة. وبهذه الطريقة يكون الضحك بالتأكيد «الوسيلة التي تؤدي بنا إلى الغايات الكبيرة».



بيري ساندرز

الضحك

بوصفه تاريخًا هدّامًا



لست معنياً بالكوميديا -وعوالم الكوميديا القديمة والجديدة، ونسخ دانتي الإلهية أو رومانسيات شكسبير. لقد درست تلك الأجناس ليس من النقاد الأدبيين فحسب بل ممن الأنثروبولوجيين وعلماء الفلكلور وعلماء النفس والمؤرخين والمنظرين السياسيين وكان ذلك شيئاً رائعاً. أريد جلب الانتباه تحديداً إلى الضحك، وما يدفع إليه بأسلوب مقنع وممتع ورفيع الثقافة: النكات. لكي نحصل على قصة الضحك المروي، يطوف هذا الكتاب على نحو واسع، كما هو حال The Great Wooly نفسه، من أرض كنعان إلى بلاد الإغريق وروما، حول أوربا والتريث عند إنكلترا في 25 تشرين الأول/ أكتوبر 1400، يوم وفاة تشوسر، الذي حفر على صخرة عند قبر الشاعر في كنيسة ويستمنستر. ولفهم شاف لتأثير تشوسر العميق على تاريخ الضحك، وتتعلق فصول الختام بالضغوط السياسية الساحقة ضد الضحك في عصر النهضة وما نتج عنها من تجريم الضاحكين في عصر التنوير. في الفصل الآتي وحتى الفصل الأخير أتحرى عن الضحك الشنيع والغريب، وأنتهي بوصف شخصي للمهرج الذي غير على نحو جذري الكوميديا المعاصرة -إنه ليني بروس.

على القارئ أن يكون حارساً متيقظاً في أي موضوع تاريخي آخر، يتوجب، ولا يخطأ في التعريفات المعاصرة إزاء تلك التاريخية. ويصيب هذا الحقيقة حتى في نشاط يبدو واضحاً جلياً مثل "القراءة". لكن على سبيل المثال عندما يستعمل شارلمان عبارة "لقد قرأت"، فهو يعني غالباً أن المطران آلكوين، مرشده الروحي، قد تلى عليه ذلك بصوت عال. وعلى أية حال، فلا خطأ في صوت الضحك الصادر من القلب مهما كانت آثاره، ولا أحد يمكنه أن يضحك بدلاً منك. يشير علينا المؤرخ كيث توماس أن "علينا متابعة القراءة حتى نتمكن من سماع الناس لا يتحدثون فقط بل يضحكون.

ISBN 978-9-9226234-1-2



www.daralrafidain.com
info@daralrafidain.com
daralrafidain_L
dar.alrafidain
dar alrafidain دار الرافدين